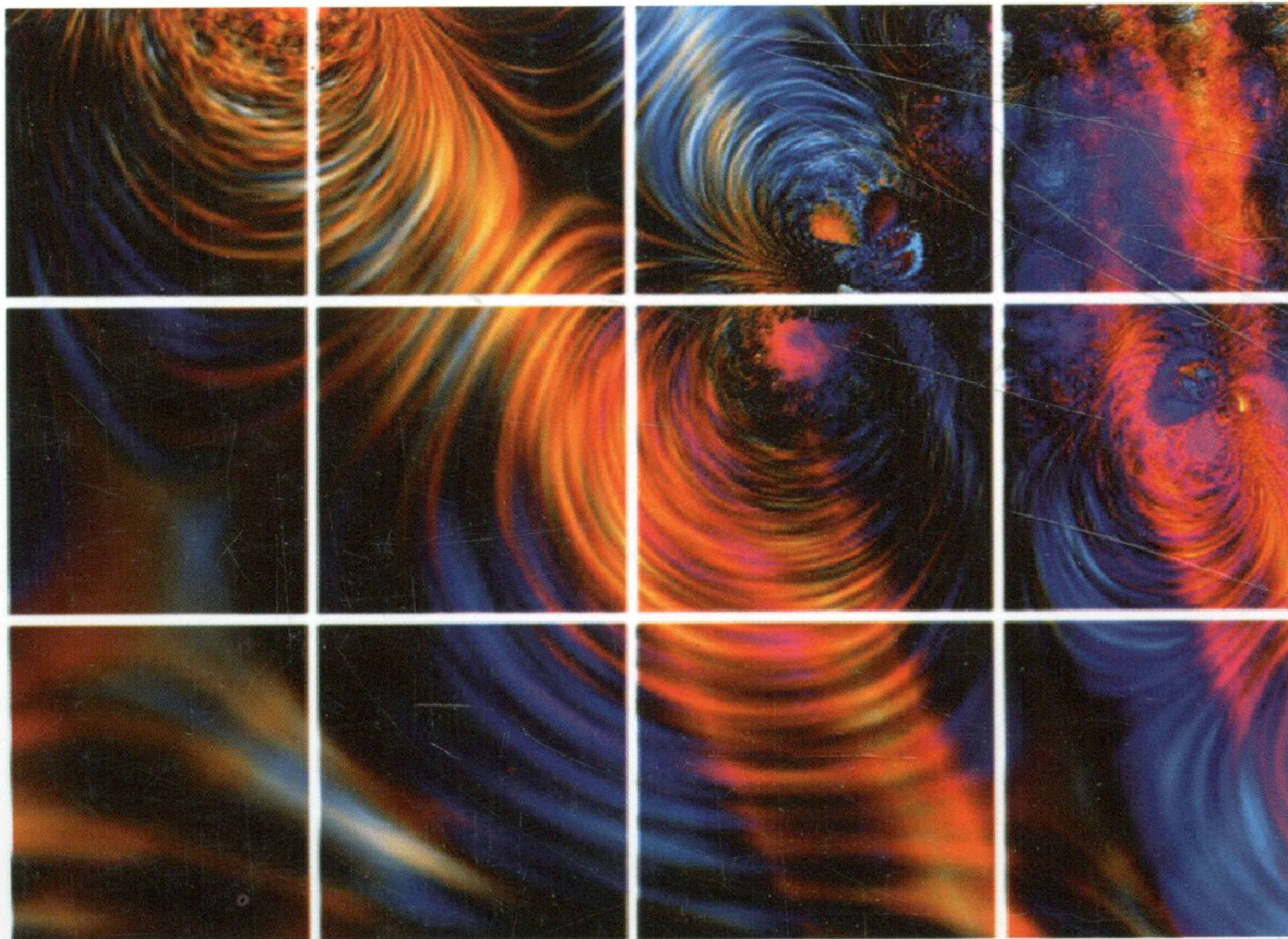
د. محمد ولدعبدي

# السياق والأنساق

## في الثقافة الموريتانية

## (الشعر نموذجاً)






مقاربة نسقية

# السياق والأنساق

## في الثقافة الموريتانية

(الشعر نموذجاً).

اسم الكتاب: السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية. الشعر نموذجاً.

اسم المؤلف: د. محمد ولد عبدي



١٠٠٠/٢٠٠٩م. ١٤٣٠ هـ

دار نينوى
للدراسات والنشر والتوزيع

سورية . دمشق. ص ب ٤٦٥٠

فاكس: ٢٣٢٢٥٤٠ ١١ ٩٦٣ + هاتف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣ +

مستودع: ٥١٣٦٥٢٦ ١١ ٩٦٣ + موبايل: ٠٠٩٦٣٩٣٣٤٤٩٧٣٤

E-mail:ninawa@scs-net.org
ninawa@ninawa.org
www.ninawa.org

العمليات الفنية: التنضيد والإخراج و تصميم الغلاف والطباعة

مطبعة دار نينوى. القسم الفني

القياس ١٧ × ٢٤

عدد الصفحات: ٤٠٨

لوحة الغلاف: تجريد حديث

د. محمد ولد عبدي

# السياق والأنساق

## في الثقافة الموريتانية

## (الشعر نموذجاً)

مقاربة نسقية

# إهـــداء

إلى كل الخلص، القابضين على ضمائرهم في هذا الزمن الرديء،
وإلى كل الذين عانوا عذابات التاريخ اخضاعا وسيطرة وشتاتا،
إلى الذين سيولدون من رحم الأرض خلقا جديدا، يرسم للوطن حلمه ويعطي للإنسان معناه..

## اعـتـراف

هذا سفرٌ

لا بوصلة له إلا الريح العاتية

ولا رفاق

سوى هذا الخوف وهذا الليل البهيم

أنا ماريا نلفاليس، شاعرة إسبانيا

# تقديم

يتسيجُ موضوعُ هذا الكتاب، من خلال عنوانه، بأربعة أبعاد دلالية، بُعدٌ منهجي (السياق والأنساق)، وبعد معرفي في (الشعر)، وبعدٌ مكاني (موريتانيا) وبعدٌ زماني (القرن العشرين).

وهي أبعاد لئن تفاوت ما يخبئُه منطوقُها من دلالات، تتراوح بين الخفاء والتجلي، إلا أن أكثرها احتياجاً إلى التوضيح والإبانة، فضلاً عن أسبقيته الخطية في العنوان هو البعد المنهجي، لما لطرفيه من زئبقية في الحدّ، ولما يطرحه تعاطُفهما على الباحث من إشكالات نقدية ليست بالهينة. ومن أجل تطويقهما حداً، ومعرفة ما بينهما من معانقة ومفارقة، سنسعى إلى مقاربتهما بإيجاز يقتضيه المقام، جاعلين في الاعتبار الرؤية الإجرائية التي بها وعليها يقوم هذا العمل. على أن يكون تناولنا لهما من جانبين؛ جانب مفهومي، وآخر منهاجي.

١ ـ **الجانب المفهومي**: بدهي أن " المفاهيم معالم" لأنها جوهر اللغة الطبيعية العادية ولبّ اللغة العلمية الاصطناعية(١)، لذلك فضبطها ضروري، لأي بحث يتوخى الدقة والاستكناه، وإذ المفهوم " تمثل تصوري للظواهر وصياغة نظرية لها، يسميه "المصطلح" ويثبته باللغة "(٢)، فإننا سنتناول مصطلحي "السياق" و"النسق" كلاً على حدة، حتى تتضح حدودهما الإجرائية كما تعاملنا معهما:

أ ـ **السياق**: يعتبر السياق من أكثر المفاهيم إباءً على التحديد الدقيق، فإذا استجدنا بالمعاجم العربية القديمة، نجد أن كلمة "السياق" غالبا ما ارتبطت فيها بأمرين (٣):

ـ تأتي مضافةً في الغالب إلى ذي حياة من الماشية بشكل خاص، وقد تأتي، وخصوصاً في القرآن والحديث، مضافة إلى أمور معنوية كالروح والكلام وغيرهما.

ـ تأتي كلمة "ساق" دالة على لحوق شيء بشيء آخر واتصاله واقتفائه أثره.

والواقع أن مختلف تلك الدلالات لا تلامس الدلالة المصطلحية التي اكتسبها مفهوم السياق في الدرس النقدي الحديث، وإذا كان ذاك حال المعاجم العربية القديمة، فالأمر ذاته ينطبق على المعاجم العربية الحديثة " فالمعجم الوسيط، مثلا بالرغم مما يدعيه واضعوه من تجديد ومحاولة لتغيير الأسس التي اعتمدتها الدراسات المعجمية العربية السابقة، خاصة ما يتعلق

بتجاوز البنية الزمانية والمكانية التي قيدت القواميس العربية طيلة قرون عديدة، فإنه لا يقدم لنا شيئاً جديداً بخصوص لفظ السياق كمصطلح"(٤). وعلى الرغم من ذلك فإن الاستجاد بحقول معرفية عربية أخرى، لتحديد مفهوم السياق سيكون أفيد وأنجع وخاصة علم الأصول، الذي اهتم علماؤه اهتماماً خاصاً بالسياق، وعولوا عليه في فهم استعمالات كثيرة لم تكن تشهد لها قرائن لغوية، وكانوا في مؤلفاتهم غالباً ما يوظفون ألفاظاً أخرى غير لفظ "السياق" دالة عليه، مثل "الوضع" و"المواضع" و"المساق" والاتساق" و"سوق الكلام" و"مقتضى الحال" و"التأليف" و"مألوف العرب" وغيرها(٥).

أما المعاجم الغربية، فأغلبها متخصص، وقد خصَّ مصطلح السياق بتعريف علمي دقيق، ينسجم ومفهومه في الدرس اللساني والتداولي الحديث، والواقع أن الفرق بين المعاجم العربية والمعاجم الغربية يعود في الأساس إلى الفرق بين زمنين ثقافيين، ففي حين ظلت المعاجم العربية كما ألمحنا جامدة، كانت المعاجم الغربية تواكب تطور العلوم وميلاد المصطلحات، وإذ المقام لا يسمح باستعراض أغلب ما ساقته تلك المعاجم عن هذا المصطلح(٦)، نكتفي بالقول إنها تطلقه في الغالب على على مفهومين:

أ ـ السياق الخطابي( أو الكلامي) **contexte discoursif** وهذا المفهوم هو الأكثر شيوعاً في البحث المعاصر، فهو الجواب البدهي لسؤال: ما السياق؟. ويقصد به تلك الوحدات الصوتية والمعجمية التي تسبق أو تلحق الملفوظ، وما يقوم بينها من ترتيب وعلاقات تركيبية(٧).

ب ـ السياق المقامي **contexte de situation** ويعني مجمل الظروف المترابطة التي يندرج فيها حدث معين، وقد عرّفه تودورف **T.Todorov** بقوله:" نطلق تسمية مقام الخطاب على مجموع الظروف التي يجري في كنفها فعل التلفظ (سواءٌ كان كتابياً أو شفوياً). ينبغي أن يفهم من هذا المحيط الطبيعي والاجتماعي اللذين يحتضنان هذا الفعل الخطابي، والصورة التي يكونها المتخاطبان عن هذين المحيطين، وهوية هذين الطرفين، والصورة التي يكونها كل واحد من الطرفين عن الآخر( ضمن هذا تصور كل واحد منهما لصورته عند الآخر). والأحداث التي تقدمت فعل التلفظ ( وبالخصوص العلاقات التي كانت قائمة بين هذين الطرفين). وغني عن البيان القول إن أغلب الأفعال التلفظية(وربما كلها) يتعذر تأويلها إذا اقتصرت معرفتنا على الملفوظ المستعمل، أو إذا كنا نجهل كل شيء عن المقام، إننا لن نتمكن من معرفة معاني الملفوظ وآثاره، بل إننا لن نتمكن بالخصوص، من الوصف السليم للملفوظ حتى لو تمّ الاعتماد على المعلومات التي يوفّرها هذا الملفوظ"(٨).

هكذا يحيل هذا التعريف الأخير للسياق على العالم الخارجي الذي فيه وبه يتم تلقي نص ما، سواء أكان قديماً أم حديثاً، وهو التعريف الذي به نأخذ إجرائيا في هذا العمل، مضيفين إليه ما أسماه روجر فاولر Roger Fowler بسياق الثقافة التي أُنتج في إطارها النص واستهلك، أي " شبكة الأعراف الاجتماعية والاقتصادية كلها، وجميع المؤسسات والأطر والصلات المعتادة، والتي تشكل الثقافة عامة وبخاصة ما تخلفه من أثر في سياقات نطق محددة وما تؤثره في بنية الإنشاء الحادث ضمنها"(٩).

وإذا كان مفهوم السياق كما استعرضناه بإيجاز مخلٍّ تفرضه إكراهات التقديم، كان عصيا على التعريف الجامع المانع، فكيف هو مفهوم النسق؟

ب ـ النسق: جاء في لسان العرب، " النسق من كل شيء ماكان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، ونسّقه تنسيقاً، نظمه على السواء". وعلى المعنى نفسه سارت بقية المعاجم، مضيفة إليه معنى العطف ومنه حروف النسق وعطف النسق.

ويستخلص مما تقدمه المعاجم العربية ارتباط كلمة نسق بالنظام، وذلك لاشتراكهما في الصفات العامة التي تفيد الضمّ والجمع والعطف في هيئة مستقيمة أو حسنة، غير أن النسق أعمّ من النظام، فالنسق كمفهوم يمتد في اللغة وفي وضعيتها في أي خطاب كان، بينما يكاد النظام يختص بشكل أو بمادة معينة (١٠).

وإذا كانت المعاجم العربية لم تدفع بتعريف النسق إلى حدّ الاصطلاح، للأسباب ذاتها الحادثة لها مع مفهوم السياق، فإن المعاجم الغربية قد اهتمت به كمصطلح وقدمت له تعريفات عديدة تكاد لكثرتها تتناقض، فمعجم Websters على سبيل المثال، يقدم له خمسةَ عشر تعريفاً متبايناً، بينما تقتصر معاجم أخرى على تعريفات تختلف عبارتها ويتفق مضمونها(١١)، وإذا كنا لا نبتغي استعادة نماذج من تلك التعريفات، ولمن طلبها الإحالةُ، فإننا نخلص مع محمد مفتاح إلى أنه " مهما اختلفت تعريفات النسق فإنه ما كان مؤلفاً من جملة عناصر أو أجزاء تترابط فيما بينها وتتعالق لتكون تنظيماً هادفاً إلى غاية"(١٢)، غير أن للنسق جملة من الخصائص، أجمع عليها أغلب الباحثين، لا بدّ من توفرها فيه، حتى يمكن وصفه بالنسقية، وهذه الخصائص هي:

١- حدود قارة نسبياً يمكن التعرف إليه بها.

٢- بنية داخلية مكونة من عدّة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.

٣- نسق خطابي عضوي منفتح ومتغير ومتحول ويتوجه نحو التعقيد الذاتي غير أنه يحافظ، مع ذلك، على ثابت أو ثوابت.

٤- كلما كثر حذف أحد عناصره قلَّ تأثيره وإقناعه.

٥- يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره(١٣).

هكذا إذن بتوفر هذه السمات أو بعضها، يمكن عزل النسق وتعيينه، ضمن الحقل الذي تتم دراسته فيه، وإذ نحن ندرس الأنساق المعرفية ( النسق الديني، الاجتماعي، الثقافي) والأنساق الشعرية، باعتبار الأولى تؤثر في الثانية وتوجهها، والثانية تديم الأولى وتُسرّبها في الجسد الاجتماعي، فإننا نأخذ إجرائياً بالتعريف أعلاه، مُكيِّفينه مع موضوعنا، المنغرس في الدراسات الثقافية، ذلك أن دراسة الأدب من منظور نسقي، هي " جزء من شاغل أوسع هو دراسة ما يسميه موران Morin, Edgar بالرأسمال المعرفي الذي هو حصيلة وعي جمعي بالمعرفة المكتسبة والمهارات المحصلة والتجارب المعيشية والذاكرة التاريخية والمعتقدات الأسطورية، ويخضع الأدب شأنه شأن باقي أشكال الوعي، لتنظيم يفرضه المجتمع كنسق كلي"(١٤)، ولعل هذا ما يبرر جمعنا في العنوان بين السياق والنسق، لأن النسق ليس متعالياً ولا مفارقاً للسيّاقات التاريخية، فكما أنه يؤثر فيها، فإنه يتأثر بها، وقد يتحوَّر هذا النّسق بتأثير هذه السياقات، وقد تتحرّر المؤسّسات والممارسات الاجتماعية والسياسية والأدبية من هيمنة "النّسق الثقافي" السائد، غير أن هذا القول يطرح على الباحث إشكالات منهاجية معقدة، إذ كيف يمكن الجمع بين المنهج السياقي والمنهج النسقي، وهما منهجان كثيرا ما تدابرا وتنافرا في الدرس النقدي الأدبي الحديث؟

٢ - الجانب المنهاجي: لقد درجت القراءة السياقية في أغلب تجلياتها على التوجه صوب "الخارج" ومحاورة حقوله المختلفة مستفيدة في ذلك من معارف شتّى، يُعززها البحث الفلسفي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي، تاركة في الغالب باب التذوق والتأثر مفتوحاً على الداخل، ساعية إلى عدم تغييب النّص كليّة في ركام الفرضيات والتصورات القبلية. بينما يممت القراءة النسقية وجهها شطر "الداخل"، وأوكلت لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم "مغلق" تقّر بوجوده واستقلاله، معطية إياه سمات الكائن الحي ذي الخصائص المميزة، والتي تجعل منه ذاتاً تنعم بالشرعية والحياة، مولداً ونشأة ومماتاً، يتحمل القارئ/ الناقد مسؤولية الإفصاح عن كنهها في كل مرحلة من مراحل حياة تلك "الذات". ولقد كان تاريخ النقد الأدبي الحديث محكوماً في مساره بجدلية التنابذ والتجابذ بين تينك القراءتين، طوراً تتدابران حدّ القطيعة مشكلة كل منهما قطباً يحسب حماهُ المجالَ الأوحد الذي يحقق فيه النص دلالته وتارة تتراسلان فتستعير إحداهما من الأخرى ما به تُسند وجودَها وتُوصل كيانُها في مسلك توفيقي لا يكاد عن منطقه يُبين، وأحياناً تتقاربان حدّ التماهي على أرضية

تكوينية يتساند فيها الداخل والخارج، أوعلى مُتكأ سيميولوجي تتعاضد فيه بنية أداء النص PHENO-TEXTE ببنية نشوئه GENO-TEXE أو يتوحدان في أفق يجد فيه القارئ متسعاً للتأويل. غير أن مختلف مدارج تلك العلاقة كانت تنطلق من النص باعتباره مجتلىً أدبياً غايته تحقيق الجمال، والإمتاع والمؤانسة، وعلى الناقد الأدبي الكشف عما فيه من ذلك الجمال، إلا أنه في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ونتيجة لعوامل عالمية عديدة، عرفت الدراسات النقدية تحولات كبيرة، انتقل بموجبها النظر إلى النص الأدبي من فضائه الفني الضيق إلى فضاء ثقافي أوسع، رسم ز.ي. شميت، ملامحه الكبرى، بقوله، إنه " لايوجد باحث أدبي، في سنة ١٩٩٦، يريد أن يأخذ في الوسط الأكاديمي قد ينكر الأمور التالية" وعدد أموراً خمسة منها(١٥):

- إنه من غير الملائم دراسة النصوص الأدبية بمعزل عن سياقاتها( أي الفاعلين والثقافة والمجتمع)، بل إن تشييد أو إعادة تشييد الظاهرة الأدبية علمياً، بالمعنى الواسع، يتطلب صياغة شبكة من العناصر المتفاعلة أي النسق.

- إنه لا يمكن النظر إلى المعنى على أنه ملكية أنطولوجية للنصوص الأدبية، لأنه ينشأ عبر نوع من التفاعل بين النص والقارئ في سياقات اجتماعية ثقافية.

- إن مفاهيم الأدب تنبثق من سيرورات اجتماعية ثقافية معقدة للتقنين (canonisation) والتنشئة الاجتماعية والتوجيه الإيديولوجي.

لقد أصبحت الأمور أعلاه، من باب المسلمات لدى نقاد ما بعد البنيوية، على اختلاف مشاربهم ومشاغلهم، فالنصوص لديهم على حدٍّ تعبير إدوارد سعيد " دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله"(١٦)، من هنا نظر هؤلاء النقاد وخصوصاً من عُرفَ منهم بأصحاب التاريخانية الجديدة إلى النصوص نظرة تاريخية فيما عرف ب"أرخنة النصوص" أي النظر إليها في بعدها التاريخي وخصوصيتها الثقافية وقاعدتها الاجتماعية، كما نظروا إلى التاريخ نظرة نصية " تنصيص التاريخ" أي الدخول عبر النصوص إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية(١٧).

هكذا إذا من هذه الخلفية النظرية في بعديها المفهومي والمنهاجي، كان جمعنا بين السياق والأنساق في عنوان هذه العمل، دالين يرسمان خياراتنا المنهجية مُفرِدين الأول، اسمَ جنس يستغرقه التعريف، مخصصين إياه في ثنايا العمل، وجامعين الثاني، كثرة نحصرها

حين التفاصيل.

وإذا كان ذلك هوالبعد المنهجي، في منطوق العنوان، فإنه يتحقق في بعد معرفي هو الشعر، وهو بعد لولا إكراهات البحث لما عرّفناه، إذ تعريف الشعر، فضلاً عما يحفُه من منزلقات ويتسم به من تأبٍ، ليس المقام بمتسع لذكره، نأباه من منطلق شخصي، لإدراكنا أن أي تعريف له هو تحيز قبلي، يمارس سلطته القضائية عنفاً على القارئ والمقروء، وبالرغم من ذلك فإنا نعني به ما تضافر فيه المستويان الصوتي والدلالي، سواء أكان عموديا أم كان حرّاً، وتحقق في اللغة العربية الفصحى. وهو تحديد إجرائي يحيلنا على الصفة المكانية "الموريتاني"، إذ الشرط الأول في التحديد السالف، ينفي قصيدة النثر، وهي نوع شعري لمّا يُحقق بعداً من التراكم في موريتانيا، ما يجعله مؤهلاً للرصد والتعيين، كنسق ينادي على نفسه. والشرط الثاني يستبعد الشعر الشعبي سواء ما كان منه باللهجة الحسانية أو ما كان باللغات الأفريقية المحلية (البولارية، الولفية، السونتكية)، وهو شعر في مختلف تحققاته قائم على سوقه، إن على المستوى الجمالي حيث يتحدانا في حساسيتنا وذائقتنا الفنية، أو على المستوى الثقافي حيث يتحدانا في حياتنا الثقافية والاجتماعية، كما أنه شرط يستبعد كذلك الشعر الموريتاني المكتوب باللغة الفرنسية، وهو شعر له حضوره البارز وإن ضمن دوائر اجتماعية ضيقة، كما له دلالته الفنية والثقافية العميقة في فضاء أدب ما بعد الكولونيالية.

وإذا كان الظرف المكاني قد أملى علينا تلك التحيزات المنهجية، فإن الظرف الزماني (القرن العشرين)، قد فرض علينا بدوره خيرات منهجية أخرى، تمثلت في عودتنا إلى التاريخ المحلي في القرن العشرين وقبله، قارئين إياه من منظور نحسبه يندُّ عن مكرور ما درج عليه الباحثون المحليون على اختلاف تخصصاتهم، إذ غالباً ما كان أولائك مسكونين بحنين هائل إلى "جواهر" تاريخية " فَذَّة الأصالة"، ساعين إلى ترميمها أو موضعتها في مكان لا يرقى إليه التجريح. أما نحن فتعاملنا معه نصاً سردياً خاضعاً لظروفٍ ومصالح اجتماعية وثقافية متحكمة في إنتاجه وتلقيه، فأعدنا قراءته تأريخاً يتغيا رصد ميلاد الأنساق المعرفية وسيرورة تشكلها ضمن محاضن ثقافية وأدبية عملت على تأصيلها وإدامة فعلها في اللاشعور الجمعي. الأمر الذي تتبعنا تحققاته في الخطاب الشعري، منطلقين في ذلك من فرضية رئيسة تقول بالتراسل والتراشح بين الأنساق المعرفية وسياقاتها من جهة، وبينها والأنساق الشعرية كتحققات نصية يتمّ انتاجها وتلقيها استجابة لسلطان تلك الأنساق.

ولقد كنا في اختيارنا لموضوع هذه الدراسة مدفوعين بسابق علاقتنا البحثية بالشعر الموريتاني المعاصر، حيث عمدنا إلى دراسته بدافع التعرف إلى سماته الفنية وخصائصه المعنوية، وذلك في كتابنا « ما بعد المليون شاعر – مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر- » (دائرة الثقافة بالشارقة ٢٠٠٠)، غير أن تلك الدراسة بالرغم مما توصلت إليه من نتائج، وقدمت من إجابات، إلا أنها في الآن ذاته أورثتنا أسئلة مضمرة عديدة ، ظلت تعتمل فينا وتتهدج، دونما إجابة، تطفئ الظمأ وتثلج اليقين. وهي أسئلة متعلقة بكينونة النص الشعري ذاته، أهو وليد تجربة فردية كما كانت تذهب إلى ذلك بعض القراءات السياقية أم هو تحقق نسقي لنظام معرفي يتبادل معه التأثير والتأثر؟ وهي أسئلة تتطلّبُ الإجابة عنها الانتقالَ من موقع التساؤل عن الجمال في الشعر إلى التساؤل عن المعرفة فيه، ومن ثمَّ ربط سؤال الأدب بسؤال الثقافة. إلى أي حدٍّ كان الخطاب الشعري الموريتاني تصريفاً جماليا لأنساق معرفية متحكمة في اللاشعور الجمعي؟ وإلى أيِّ مدىً تحكمت تلك الأنساق في بنية ذلك الخطاب؟ ثم أليست تلك الأنساق بما تتسم به من سلطة وتسلط وهيمنة واستحكام هي وليدة سياقات تاريخية واجتماعية وثقافية وأدبية أكسبتها سماتها الفوقية وأعطتها القدرة على التسرب لا إلى الخطابات الثقافية وفي صدارتها الشعر، وحسب، وإنما أكثر من ذلك إلى السلوك الفردي والجماعي سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً مما عطّل مشروع الدولة الوطنية وأعاق ترسيخ مفهومها بالرغم من مرور ما يقارب نصف قرن من الاستقلال الوطني؟.

إن هذه الأسئلة وغيرها ما كان لنا أن نجيب عنها بالاتكاء على منجز النقد الأدبي بمفرده، بالرغم مما لآلياته وطرائقه التحليلية من مرونة وفاعلية، وإنما تجاوزناه إلى غيره من المناهج، وخصوصاً الدراسات الثقافية والنقد الثقافي منها على الخصوص، غير قائلين، بتعارض مجال الأخير مع الأول ولا بتجاوزه إياه، كما ذهب إلى ذلك غيرنا(١٨)، إذ المشكلة الحقيقية ليست مشكلة « مجال » الدراسة (نقد أدبي- نقد ثقافي) ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها(١٩)، هذا فضلاً عن كون النقد الثقافي ذاته قائم على التناهج Interdisciplinarité والتقاطع والبينية، فهو يستفيد من حقول معرفية عدّة كالماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية والنسوية والتحليل النفسي(٢٠). هكذا إذا كان اتكاؤنا على المشغلين النقديين كل حسب الاقتضاء وعنده، فكان استثمارنا للدراسات الثقافية والنقد الثقافي في الباب الأول المخصص للسياق وكان اعتمادنا على النقد الأدبي وأدواته التحليلية والتأويلية في الباب الثاني المخصص للأنساق الشعرية، من دون أن يكون هذا التمفصل صارماً، إذ الاقتضاء وحده سيد الموقف. على أننا لم نكن للمشغلين مرتهنين

حدَّ الاستلاب، أو حدّ التبني الأعمى، وهيهات ذاك، فوحده المتن ومنطق التحليل، يفرضان علينا هذه الوجهة أو تلك، بل إننا طلباً لمزيد من التعمق والاستقصاء، واستجابة لإغراء المحاولة والخطأ حاولنا عند الحاجة الاعتماد على اجتهادنا الخاص، ومقترحنا الذاتي، خاصة فيما يتعلق بعدد من الافتراضات والمفاهيم والمصطلحات، مما هو في ثنايا الدراسة مبثوث.

والواقع أنه مهما اتسمت به فرضيةُ هذا العمل من وجاهة علمية، واختصت به عُدّتُنا النقدية من كفاءة إجرائية، فإن طريقنا إلى هذا البحث لم يكن سهل المسلك ولا موطأ الأكناف. وهل إلى تعداد صعابه من سبيل؟ حسبك العمل الوظيفي مشاغلَ لا تُبقي فُسحةَ تأمل ولا مُتّسعَ تنقيب! وزد عليه بُعْدَ المتن ودار تداوله، مما سدُّ خلّته أخذ منا جهداً ووقتاً ليسا باليسيرين. وفوق الأمرين اختلاف رؤيتنا في البحث وطريقة تناولنا إياه، عما درج عليه الدرسُ النقدي الموريتاني، وما سارت عليه أغلب البحوث الجامعية واختارته لنفسها من سبيل يركن في الغالب إلى قانون المجهود الأدنى. وبالرغم من ذلك فثمة قبلنا دراساتٌ جادة في مجالها اشتركنا معها في بعض المتن وعقود من الظرف الزمني، ومن أهم تلك الدراسات:

أ ـ التجديد في الشعر الموريتاني، والتجديد في الأدب الموريتاني في العصر الحديث، وكلاهما لمحمد ولد عبد الحي، وهما عملان تأسيسيان في الأدب الموريتاني، أولهما رسالة تخرج للحصول على شهادة المتريز من المدرسة العليا للتعليم في نواكشوط لسنة ١٩٨٢. وقد ركز الباحث فيها على رصد المضامين المستجدة في ذلك الشعر منذ الاستقلال، وحتى عامه، وكان تركيزه على الأبعاد الفنية أقل وإن لم يهملها. أما ثانيهما فهو دراسة لنيل شهادة الدراسات المعمقة من الجامعة التونسية١٩٨٩، وقد كان هدفه منها رصد ملامح التطور والتجديد في ذلك الأدب ومنه الشعر الذي كان أقل حظاً في الدراسة من الأجناس الأخرى كالمقالة والقصة والرواية. وهما عملان تختلف مشاغلهما عن مشاغلنا.

ب ـ الشعر العربي الحديث في موريتانيا ( دراسة في تطور البناء الفني والدلالي١٩٦٠-١٩٩٥ )، لمحمد الحسن ولد محمد المصطفى، (دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ٢٠٠٤ ). وهو كتاب في أصله رسالة لنيل شهادة الماجستير من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة (١٩٩٥- ١٩٩٦)، وقد أراد صاحبه " أن يكون «بانوراما» لهذا الشعر تقدم صورة واضحة عنه صادقة عليه كاشفة عن خصائصه ومميزاته"، وهو مطلب على وجاهته، لا نتغياه، والسبيل إليه مختلف عن سبيلنا منطلقا ومنهجا وأداة.

ج ـ في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، لفاطمة بنت عبد الوهاب، وهي رسالة لنيل شهادة الماجستير من جامعة الجزائر (٢٠٠٠- ٢٠٠١ )، وقد

عاينت فيها الباحثة ثمانية نصوص تفعيلية لأربعة شعراء، وقد ركزت فيها على البناء العروضي والتحولات الإيقاعية، وأوجه تحقق ذلك في النصوص المدروسة. وهي دراسة إن اشتركنا معها في التطبيق على البنية الإيقاعية إلا أن مقاصد توظيفنا لذلك وتأويلنا إياه جدّ مختلفة، كما سنوضح لاحقا.

د ـ الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا( دراسة في أجروميَّة النص)، للمختار ابن محمد الأمين بن الجيلاني، ( دار يوسف بن تاشفين، مدينة العين، الإمارات ٢٠٠٦)، وهو كتاب في أصله رسالة لنيل درجة الماجستير من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة (العام ٢٠٠٠). وقد أقامه صاحبه على أرضية نظرية صلبة تطمح لأن تكون مدخلاً لعلم النص، وهي كذلك، ثم اختبر كفاءتها الإجرائية من خلال معاينة خمسة نصوص شعرية اتخذها أنموذجا للحداثة في موريتانيا، ساعياً إلى الإجابة عن أسئلة جوهرية حول طبيعة النص الشعري بصورة عامة والموريتاني منه بصورة خاصة:"ما خصوصيته؟ كيف تشكل؟ ولمن؟ ولماذا؟ وصولاً إلى جملة المقاصد والنوايا الكامنة في عمق العلاقة بين المرسل والمتقبل، أي إلى مستوى الخطاب بما هو مجلى للحظة التاريخية والصوت المشترك لفئة من الناس أو شريحة اجتماعية ما". والواقع أن هذه الدراسة لما تتسم به من جدّة في موضوعها وجديّة في تحليلها تشكل إضافة نوعية للخطاب النقدي الموريتاني، غير أن مَشغَلها غير مشغَلنا، كما سنوضح لاحقاً، وإن تقاطعنا معها في بعض المتن المدروس. ولقد اطلعنا عليها ونحن في المراحل الأخيرة من البحث، غير أنا بالرغم من ذلك أحلنا عليها عند الاقتضاء.

هـ ـ القصيدة الموريتانية المعاصرة (قراءة في الإيقاع والأسلوب)، لمباركة بنت البراء، وهي أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، من جامعة محمد الخامس بالرباط (٢٠٠٤-٢٠٠٥)، وقد سعت فيها الباحثة إلى تتبع ملامح التجديد والتقليد في تلك القصيدة على مدى عقود ثلاثة (١٩٦٠- ١٩٩٥)، واتخذت لها متنا من أربعة دواوين لأربعة شعراء ليس من ضمنهم واحد ممن اتخذنا مادته متناً، بالرغم من أن ذلك لا يعني في منطق دراستنا الكثير. غير أن الأكثر منه دلالة كما سنوضح لاحقاً، هو المنهج النقدي الذي سلكته الباحثة، فدراستها " تطمح إلى أن تكون ناظرة إلى هذه النصوص من جميع الزوايا التي تسهم في شعرية النص سواء عن طريق الخلق اللغوي والدفق الوجداني أو عن طريق تبني المسالك المنهجية المؤسسة "، وهو مطمح بالرغم من تقديرنا له إلا أننا لا نتخذه في دراستنا رسماً.

إن هذه الدراسات على ما تتسم به من جدية في الطرح وكفاءة في المنهج، وعمق في التحليل، على تفاوتها في ذلك، كانت تتغيا مجتمعة الكشف عن خصوصية الخطاب

الشعري الموريتاني، وما فيه من جمال إبداعي يكسبه صفة القدامة أو الحداثة، متوسلة مناهج نقدية أدبية عديدة، تارة بنيوية وصفية، وطورا بنيوية تكوينة، وفينة لسانية نصية، وأحياناً جامعة هذه وتلك وغيرها.

ونحن بالرغم من تقديرنا لها جميعا واستفادتنا منها عند اللزوم، إلا أن ما تطلبه غير ما نطلب، وما تسعى إلى إثباته، بالرغم من عدم إنكارنا له، غير ما نسعى إلى إثباته أو نفيه. إننا كما سبق الذكر نبتغي الكشف عن الأنساق المعرفية المختبئة خلف الأنساق الجمالية، وإدراك مدى تحكم الأولى في الثانية وقدرة الثانية على إدامة الأولى فاعلة في اللاشعور الجمعي، متحكمة فيه ذائقة فنية وسلوكاً فردياً وجماعياً.

ومن أجل بلوغ مقصدنا ذاك، كان لزاماً أن يمرّ البحث بخطوتين متمايزتين ومتكاملتين هما:

- **خطوة أولى**: وتؤسسها لحظتان:

أ- **لحظة أولى**: افترضنا فيها وجود ثلاثة أنساق معرفية تشكل بنية العقل الموريتاني، هي النسق الديني، والنسق الثقافي، والنسق الاجتماعي، وقد تتبعنا سيرورة تشكلها التاريخي وانبنائها الرمزي، عبر حقب ثلاث، مفصلنا إليها التاريخ الموريتاني، وهي:

١- حقبة التأسيس والتأصيل.

٢- حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.

٣- حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

ب- **لحظة ثانية**: وقد رسمنا فيها فضاء السياق الثقافي والأدبي الذي شكّل حاضنة تلك الأنساق وفيه تمّ إنتاجها واستهلاكها، بما هو فضاء له قدرة كبيرة على تكييف تلك الأنساق والتكيف معها. وقد تناولنا ذلك الفضاء من زاويتين هما:

١- الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات.

٢- الشعر بين الإنتاج والتلقي.

ولقد شكلت هذه الخطوة الأولى، البابَ الأول من هذه الدراسة، وقد ختمناه بخلاصة عامة حصّلت نتائج فصلية.

- **خطوة ثانية**: وقد عملنا فيها على الكشف عن طرائق تصريف الخطاب الشعري لتلك الأنساق، وأساليبه في تمثلها وتمثيلها، وكيفية تراشحه وتراسله معها، وذلك من خلال أعتى بناه وأكثرها صلابة، وضبطاً ووضوحاً، أعني البنية الإيقاعية، لما لتلك البنية من مكانة فارقة في تمييز الأنساق الشعرية على المستويين الفني والدلالي. وقد بدا لنا الخطاب الشعري

الموريتاني موزعاً إلى أنساق شعرية ثلاثة، يهيمن على كل واحد منها نسق من الأنساق المعرفية أعلاه، وهي:

- النسق التقليدي ويهيمن عليه النسق الديني.
- النسق التجديدي ويهيمن عليه النسق الثقافي.
- النسق الحداثي ويهيمن عليه النسق الاجتماعي.

وقد بينا في حينه أن هيمنة نسق معرفي معين على نسق شعري ما، لا تعني البتة انتفاء خصائص النسقين المعرفيين الآخرين فيه، وإنما تعني كون خصائص ذلك النسق هي المنادية على نفسها فيه، لأن الأنساق، كما هو معلوم، شديدة التراسل والتقاطع والتراشح، تماماً كما المتون ذاتها رمادية الحدود، تتداخل ويهاجر بعضها في بعض، مما ينفي خاصية النقاء النصي، وهي أمور تفاصيلها في المقام.

ولقد اعتمدنا متناً شعرياً راعينا فيه انتظام قوانين النصوص ونسقيتها واتساع قاعدة تلقيها قبولاً أو رفضاً، فكان اختيارنا لستة شعراء، يشكلون نخبة بالمعنى السوسيولوجي. أي "تلك الفئة التي تلعب دوراً حاسماً في التشييد الاجتماعي للواقع، لأنها تقدم الأفكار المناسبة من الناحية الاجتماعية وترسيها وتغيرها وتقدم القناعات والتوجهات مثلها مثل تلك الأنساق الرمزية التي تمثل تراكمات الرأسمال الذاتي والثقافي التي تنتج بالتالي النخب وتحميها"(٢١). وعليه تمّ اختيارنا لهؤلاء الشعراء، على أن مَثّلنا بكل اثنين منهم لنسق من الأنساق الشعرية أعلاه. مخصصين لكل نسق شعري فصلاً خاصاً، قاربناه فيه توصيفاً وتسمية وعايناه بنية إيقاعية تستمد كينونتها من النسق المعرفي الذي يشكل إطارها المرجعي.

هكذا شكلت هذه الخطوة الباب الثاني، وقد ختمناه بخلاصة حصلت نتائج فصوله الثلاثة.

على أننا أنهينا هذه الدراسة بخاتمة عامة هي بمثابة خلاصة تركيبية أعادت بناء أطروحتنا وفق خطاطة توضيحية، تبين مدى حجية وتماسك الفرضية التي منها انطلقنا بدءاً.

ثم ختمنا بلائحة المصادر والمراجع، وبملحقين أولهما خاص بتراجم الشعراء المدروسين، وثانيهما نماذج من المتن المدروس. وأخيراً فهرس لموضوعات الدراسة.

وبعد..

فذاك جهدٌ بذلناه وفكرٌ أعملناه، فإن كنا وفقنا فيما نبغي، فتلك منّة أخرى شاكرينها لله، وإلا فحسبنا أننا اجتهدنا، وحرضّنا الدّرسَ النقدي العربي على ارتياد أفقٍ في النظر جديدٍ، يُمَوضِعُ النّسقَ في السياق، ويقرأ السياقَ ببصيرة نسقية، كما دَفَعْنا بالثقافة

الموريتانية صوبَ مناطقَ تُزَويعُ الأسئلةَ، وتُطوِّحُ القناعات، وذاك باب في النظر مآلُه كشفُ ما لا يُقال.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلتُ وإليه أُنيب.

ابو ظبي ٢٠٠٨/٢/٢٧

# هوامش المقدمة

١ ـ محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص٦.

٢ ـ أحمد بوحسن: العرب وتاريخ الأدب، دار توبقال، ط١، ٢٠٠٣، الدار البيضاء، ص١٥.

٣ ـ إبراهيم أصبان: السياق عند علماء الشريعة والمدارس اللغوية الحديثة؛ بحث ضمن مجلة الإحياء العدد ٢٥، يوليوز ٢٠٠٧. الرباط.

٤ ـ علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري؛ ـ ط١، ٢٠٠٠، دار الثقافة، الدار البيضاء. ص ٣٠.

٥ ـ عن دلالة السياق في التراث العربي: انظر أعمال الندوة العلمية الدولية التي نظمتها الرابطة المحمدية للعلماء، بعنوان" السياق في المجالات التشريعية وصلته بسلامة العمل بالأحكام" ط١، ٢٠٠٧م، دار أبي رقراق، الرباط.

٦ ـ عن دلالة السياق في المعاجم الغربية؛ علي آيت أوشان؛ م س، ص ٣١- ٣٥.

٧ ـ عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب ـ مقاربة لغوية تداولية ـ ط١، ٢٠٠٤، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت. ص.٤٠.

**8- Ducrot,Oswad / Todorov,Tzvetan:Dictionnaire. encyclopédique des sciences du langage. Ed. Le seuil.1972. Paris. P 417.**

٩ ـ عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي (مشترك)، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٤، دمشق، ص١٣٩.

١٠ ـ أحمد بوحسن: م س، ص٣١.

١١ ـ عن نماذج هذه التعريفات؛ انظر: حسن الطالب، : المنظور النسقي في دراسة الأدب وتاريخه؛ مجلة علامات، العدد ١٤، سنة ٢٠٠٠.

١٢ ـ محمد مفتاح: ضمن كتاب: نظرية التلقي ـ إشكالات وتطبيقات ـ منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٤. ص٤٨.

١٣ ـ محمد مفتاح: التشابه والاختلاف- نحو منهاجية شمولية - ط١، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، ص٤٨.

١٤ ـ حسن الطالب: م س، ص١٢٢.

١٥ ـ ز.ي. شميت: مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، ترجمة أحمد بوحسن، مراجعة محمد مفتاح، ضمن كتاب: انتقال النظريات والمفاهيم، ط١، ١٩٩٩، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ص١٧٣.

١٦ ـ إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، ط١، ٢٠٠٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص٧.

١٧ ـ حفناوي بعلوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط١، ٢٠٠٧، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر، ص٦٣.

١٨ ـ هو الرأي الذي يذهب إليه الدكتور عبد الله الغذامي الذي يعتبر رائد النقد الثقافي في الثقافة العربية، من خلال كتابه " النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية - ومن الجدير بالذكر أننا استفدنا من هذا الكتاب ما لم نستفد من غيره، وكان بحق الإطار المرجعي الذي يوجهنا في كثير مما ذهبنا إليه، لذا وجب التنويه.

١٩ ـ سعيد يقطين: النقد الثقافي والنسق الثقافي - قراءة نقدية في «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف» -. ضمن كتاب: الغذامي الناقد، ط١، ٢٠٠٢، كتاب الرياض. ص ١٨٠.

٢٠ ـ فاطمة حمد المزروعي: تمثيلات الآخر في أدب قبل الإسلام، ط١، ٢٠٠٧، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ص١٨.

٢١ ـ ز.ي. شميت: مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، م س، ص١٧٩.

"إذا أتيح لكل فعل من أفعال التأويل أن يكون أمرا ممكنا وإذا أنيطت به الفاعلية من أية جماعة تأويلية، علينا عندئذ، كما قيل لنا منذ عهد قريب بلسان ستانلي فيش، أن نمضي قدما إلى الأمام أشواطا بعيدة في تبيان كُنه الوضع وكُنه الهيئة الاجتماعية وكُنه المصالح السياسية التي يستدعيها عمليا مجرد وجود الجماعات التأويلية. فهذه المهمة تنطوي على أهمية خاصة بعد أن صارت هذه الجماعات تستنبط الهذر بقصد التمويه."

إدوارد سعيد

العالم والنص والناقد

# الباب الأول

# في السياق

**تمهيد:**

إن المتناول للشعر الموريتاني في القرن العشرين لا يمكنه قراءة مدونته قراءة تحليلية تسبر أنساقه و آليات اشتغالها و تستوعب أبعاده الإيقاعية والدلالية ما لم يتناول السياقات التي أنتج فيها واستهلك، ذلك أن للسياق كما عرفناه إجرائياً في مدخل هذا العمل سلطة إنتاجية منها تأخذ النصوص سننها و ترسم أفق تلقيها و تقيم معها تراسلاً بموجبه يؤثر بعضهما في بعض.

من هذا التصور جاء هذا الباب ساعيا إلى تتبع السياقات التي ولد في كنفها هذا الشعر فتأثر بها و اكتسب منها خصائصه الذاتية ، كما أنه في فضائها استهلك مدونة يتفاعل معها المتلقون و يجدون فيها تلبية لأفق انتظارهم واستجابة لقيمهم الفنية.

غير أن تناول تلك السياقات لا يخلو من منزلقات علمية و منهجية عديدة ما فتئ الباحثون الموريتانيون المشتغلون بالأدب يقعون فيها لعل من أهمها:

ـ الوقوع في حبائل التاريخ و غوايته السردية فتتحول المداخل تاريخاً خطياً مسلسلاً يدخل في التفاصيل و يهتم بالعرض مما لا علاقة له بالأدب ولا بتلقيه وتكون النتيجة أعمالا هجينة تطلب الأدب فيقعدها التاريخ و تتوسل التاريخ، فإذا بها من شروطه و أدواته براء .

ـ تكرار الفرضيات و المسلمات التي ترسخت في حقل التاريخ الموريتاني من دون جعلها تحت مبضع المراجعة و المساءلة وإعادة القراءة وفق سياق التأويل خاصة في علاقتها بالتحولات الاجتماعية و الثقافية و لعل مرد ذلك فيما نتصور غياب القراءات الثقافية المؤصلة مع طغيان الرؤية الخطية لأحداث التاريخ.

ونحن تجنباً لهذين المنزلقين وإيماناً منا في الوقت نفسه بالتراسل بين النصوص وسياقاتها فإننا لن نقف إلا على ما نراه من تلك السياقات ذا دلالة عميقة في تحول الوعي وتبدل القناعات ذلك "أن التاريخ لا يمكن استخدامه إلا بقدر ما يؤثر في شروط الإبداع ويلعب دوراً في توجيه الحقل الشعري ويحفزعلى بروز الاتجاهات(١) " وتشكّل الأنساق؛ ومن ثم فإن توظيفنا إياه سيقتصر على ما نراه دالا وذا أهمية في فهم سيرورة الذاكرة الجمعية ومنجزها الثقافي وأثر ذلك على مدوّنة الشعر الموريتاني في القرن العشرين، وبالإضافة إلى ذلك فإننا لن نحكم على أنفسنا بالصمت إزاء سائد المسلمات التاريخية ذلك أن " أرضا تكثر فيها المصادرات لمآرب بعينها وتعمم الأحكام وتشاع لأخرى، لمدعاة لأن يتريث الباحث حيال

نتائجها(٢)، من هنا فإننا سنسائل تلك المسلمات و نحرجها بالأسئلة الصعبة ما وجدنا ذلك ضرورياً.

ولقد قسمنا هذا الباب إلى فصلين هما:

١- السياق التاريخي والاجتماعي.

٢- السياق الثقافي والأدبي.

وسنقارب كلاً منهما بما نراه كفيلاً بلمّ أطرافه وجمع كثرته وتوحيد تعدده، مترسمين أثر الأنساق المعرفية الثاوية في اللاشعور الجمعي على الخطاب الشعري في القرن العشرين عسانا بذاك الصنيع نقبض على ما نحسبه يقعّد بلاغة الإنتاج والتلقي الأدبيين في موريتانيا ويتحكم في مصائر الأنساق الشعرية انغلاقاً وانفتاقاً، فكيف تشكّل ذانك السياقان وما هي أهمّ خصائصهما الفوقية؟

# الفصل الأول

# السياق التاريخي والاجتماعي

## عتبة:

على الرغم من تعدد الدراسات التي أنجزت حول المجتمع والتاريخ الموريتانيين وتنوع مصادرها واختلاف مداخلها، إلا أنها ظلت في أغلبها محكومة بإطار مرجعي واحد، قائم على المصادر الإخبارية التقليدية، الحديثة المنزع، يسمها السرد أسلوباً، والرواية مصدراً، والقراءة الرسمية رؤية تكرِّس فهماً خاصاً للتاريخ، كل ذلك من دون أن تسبر البنية الاجتماعية وتلاحقها في "سيرورتها التاريخية و تجليات انبنائها النسقي كما حققته تاريخية تلك البنية طيلة مراحل تشكلها(٣)"وعلى الرغم من ذلك فثمة استثناءات قليلة تؤكد الحكم وتدفع بالبحث في البنية الاجتماعية للصدارة، وتسعى إلى استنطاقها من خلال النصوص المنجزة خارج حقل التاريخ الرسمي (٤) أومن منظور سوسيولوجي يوظف آليات إجرائية ومفاهيم علمية تملك من الطاقة ما يسمح لها بفهم خاص للظاهرة الاجتماعية (٥)، ونحن وإن لم يكن هدفنا ها هنا توظيف منهج سوسيولوجي مخصوص لفك شفرات تلك البنية ولا الانطلاق من رؤية قبلية تتوسل التاريخ لتمرير الأيديولوجيا، فإننا سنعمل جاهدين على إعادة بناء السياق الاجتماعي والتاريخي الذي فيه أنتج واستهلك الشعر الموريتاني في القرن العشرين، إيماناً منا بأن كل قراءة منسجمة و تأويل عادل لا بدّ أن ينطلق من ضبط الزمان والمكان والأشخاص الذين وقفوا خلف إنتاج وتداول النصوص، ذلك أن " كل نص أدبي ينتج ضمن محددات معينة وأطر معينة في إطار تلقٍ معين من قبل مرسل و متلقٍ معين (٦)". وانطلاقاً من ذلك ستتم معالجتنا للسياق الاجتماعي و التاريخي الموريتاني من خلال حقب ثلاث نحسبها شكلت المفاصل الأساسية للتاريخ الموريتاني، وأحدثت انقلاباً جوهرياً في البنى المجتمعية على صعد شتى مما سيمكننا لاحقاً من قراءة الأنساق الشعرية قراءة منسجمة مع سياق إنتاجها وتلقيها، ذلك أننا إذا لم نستخدم هذا التحقيب وما ترتب عليه من تحولات أدخلت المجتمع في دورات تاريخية جديدة فإن أية مرحلة أدبية لا يمكن رسم حدودها بالاعتماد على حجج السّرد التاريخي وحده، على أننا ننبه إلى أن تلك الحقب لا تقوم استقلاليتها على القطيعة التامة؛ ذلك أنه في المجال التاريخي و الاجتماعي و الثقافي "الموريتاني"، بل والمغاربي لا توجد هناك قطيعة إبستمولوجية أو تاريخية وإنما هناك علاقات شبيهة بالعلاقات بين الأجناس التعبيرية (٧). وهذه الحقب المذكورة هي:

- حقبة التأسيس والتأصيل.
- حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.
- حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

وسنقوم بتناول كل حقبة على حدة، مركزين على أبرز خصائصها البنيوية باعتبارها سماتٍ فوقيةً امتلكت من التراكم و الاطراد ما جعلها مرشحة أكثر من غيرها للتأثير في حركة الأدب و الشعر منه على وجه الخصوص ذلك أن "الأنساق الشعرية تشترك في إنتاجها الظروف والقوى الاجتماعية والثقافية من ناحية والإنتاج الفردي للنوع من ناحية أخرى، وهو إنتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة"(٨).

## ١ ـ حقبةالتأسيس والتأصيل

**إضاءة:**

تبدأ هذه الحقبة من بداية دخول الإسلام إلى المنطقة في القرن الهجري الثاني(٨م)، وتنتهي مع بداية الدخول الفعلي للاستعمار في البلاد مع مطلع القرن العشرين، وهي أطول حقبة من الناحية التاريخية وأخصبها، لما اعتمل فيها من أحداث ووقائع وتحولات، تدافعت وتصاعدت فأفضت إلى تشكيل بنية اجتماعية وسياسية وثقافية شبه قارة، شكلت ثوابت الهوية المجتمعية وأضحت سمة بها تتعرف البلاد بالرغم مما شهدته من تحولات شتى على صعيد الأسماء واللغات. ومن أجل رسم صورة هذه الحقبة واقتناص سماتها الفوقية قسّمناها إجرائيا إلى مرحلتين أساسيتين هما:

ـ مرحلة التأسيس وتخلّق الأنساق.

ـ مرحلة التأصيل واكتمال الأنساق.

وسنتناول كل مرحلة منهما على حدة، مركزين على الثوابت البنيوية الفاعلة في تكوين العقل الجمعي الموريتاني.

### ١ ـ ١ ـ مرحلة التأسيس وتخلّق الأنساق:

على الرغم من أن أغلب مؤرخي المنطقة يرجعون إرهاصات الفتح الإسلامي الأول لصحراء الملثمين إلى حملة القائد عقبة بن نافع الفهري في جنوب المغرب الأقصى، إلا أن الفتح لم يتم بصورة نهائية "إلا في عهد حاكم أفريقيا المسمى عبد الله بن الحبحاب(١١٦/٧٣٤- ١٢٢هـ/٧٤٠م) على أثر نفاذه حملة بقيادة حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع الذي توغل في

الصحراء إلى آوداغست(٩)"، وبعد هذه الحملة تواصلت عملية وصول العرب الفاتحين إلى المنطقة ودخول الإسلام إليها عبر التجارة لا عن طريق السيف بالرغم من أن صنهاجة الصحراء – سكان المنطقة - كان اعتناقهم للإسلام في بداية أمرهم متردداً وبطيئاً(١٠).

ولعل ذلك ناتج عن طبعهم البدوي وطابعهم القبلي وطبيعة محيطهم الصحراوي القصي عن مراكز التحضر كما وصفهم ابن خلدون في إحدى إلماعاته الدقيقة يقول متحدثاً عنهم: "هم الملثمون المتوطنون بالقفر وراء الرمال الصحراوية بالجنوب أبعدوا في المجالات هنالك منذ دهور قبل الفتح لا يعرف أولها فأصحروا عن الأرياف ووجدوا بها المراد وهجروا التلول وجفوها واعتاضوا منها بألبان الأنعام ولحومها انتباذاً عن العمران واستئناساً بالانفراد وتوحشاً بالعز عن الغلبة والقهر(١١)".

إن هذه السمات والصفات التي اتسمت بها القبائل الصنهاجية هي التي نحسبها حالت بينهم والتشرب بروح الإسلام في بداية احتكاكهم به، وجعلت عامتهم يرون فيه إلزاماً وتقيداً يجُبُّ ما درجوا عليه من قيم وتقاليد ومسلكيات ،فكان استقبالهم له بادئ الأمر يشوبه كثير من الريبة و الحذر والتريث. وماكان الأمر بمتغير ولا حاله بمتزحزح إلا بفتح يعيد الدعوة جذعة ويبتدئ الأمر من أوله، بقصد بناء أساس متين يقطع خط الرجعة على كل مرتاب وكل شفيف اعتقاد، وذلك ما اضطلعت به الحركة المرابطية، مفتتحة بصنيعها ذاك عهداً جديداً به سيبدأ تشكل أهم الأنساق التي ستظل في ترحال دائم وسيرورة مستمرة خصائص ثاوية في البنية الشعورية واللاشعورية للعقل الجمعي الموريتاني.

ونحن وإن لم يكن هدفنا في هذا المقام تتبع أمر تلك الحركة نشأة وتطوراً وانفراط عقد، إذ ذاك مشغل لا يدخل في عُهد تنا وليس له فيما نروم كثيرجدوى، فضلاً عن أن المصادر العربية القديمة أسهبت فيه حدّ التكرار (١٢) وسلك سبيلها في ذلك المؤرخون المعاصرون سرداً وتحليلاً وتأويلاً، متتبعين مبتدأ أمرها رحلة حجية (١٣) وموقعَ انطلاقها أسطورةً تأسيسيةً ترجمها "الرباطُ" بجدارة وفعلت فجوات النصوص التاريخية في تكريسها مادة للتأويل(١٤) ومترسمين بحس يستبطن الحمية خطى الجناح الجنوبي للحركة، مدفوعين بالحيف الذي مورس عليه من جراء صمت المصادر التاريخية عنه وانشغالها بانتصارات الجناح الشمالي في المغرب والأندلس، إلى الحدّ الذي تكرس فيه الأخير في التاريخ المدرسي المعاصر ممثلاً أوحدَ لتلك الحركة، وزاد من صعوبة مهمة أولائك المؤرخين ما نتج عن ذلك التهميش وتلك الإزاحة من "كسوف وثائقي " فتح أبواب التأويل على مصارعها.

أقول إذا لم تكن تلك الحقب التاريخية بما هي نصوص عالمة شحيحة الرشح بالحقائق

اليقينية وبما هي وقائع أعاد إنتاجها المخيال الشعبي خطابات تقدم أسطورة التأسيس(١٥) لا تدخل في مجال اهتمامنا ها هنا، فإننا سنقف على أهم النتائج التي خلّفها المشروع المرابطي ظواهرَ وجدت في البدء على شكل جنيني – مع تفاوتها في ذلك – ثم ما فتئت أن تكرست رأسمالاً رمزياً ينادي على نفسه في لاحق هذه الحقبة بفعل تدافع أحداث ووقائع عديدة سنتناولها في قادم القول، ولعل أبرز تلك النتائج التأسيس للأنساق المعرفية التالية:

١- ١- ١- **النسق الديني**: ونعني به التكريس النظري و العملي للإسلام في المنطقة مما جعل الكثير من الباحثين يعتبر هذه الحركة أول دخول فعلي للإسلام في البلاد" دخولاً متعمقاً وراسخاً، قائما على أسس معرفية وعقائدية متينة، ربطت إلى غير رجعة بين صنهاجة الصحراء وبين الإسلام السني"(١٦).

ولقد تقوت بنية هذا النسق وازدادت إحكاماً وانسجاماً بتعميم الوحدة المذهبية مجسدة على المستوى الفروعي في المذهب المالكي وفق صيغة قائمة على احتياط في الأحكام وورع صارم وزهد متشدد ينسجم وطبيعة حياة القوم في علاقتهم بمحيطهم الطبيعي، هذا فضلاً عن دور محوري لمتون المذهب و شروحها ولتقاليد راسخة في الإمامة والإفتاء(١٧).

إن هذا النسق بصيغته المرابطية هذه سيظل ثابتاً بنيوياً ثاوياً في العقل الجمعي يمده بالعناصر التكوينية لأسطورة تأسيسية تتسم بالدينامية و الضبط الذاتي، يعاد إنتاجها واستثمارها في كل حقبة سواء لتفسير المستجد من الأحداث و التحولات على كافة الصعد أو لإضفاء المشروعية على الممارسات السلطوية كيفما تجلت فردية كانت أم جماعية مما ستتجلى تحققاته في لاحق هذا المبحث.

١- ١- ٢- **النسق الثقافي**: ونعني به التأسيس لنظام معرفي إليه ترجع الذاكرة الجمعية أصول الثقافة الشنقيطية، بالرغم من ما شهده هذا النظام من حركية ونمو وتناسل بفعل العوامل اللاحقة على العهد المرابطي .

ويكاد القارئ للأدبيات الحديثة التي كتبت حول المرحلة المرابطية يجد شبه إجماع بين الباحثين على الدور التأسيسي الفاعل لهذه الحركة في إرساء هذا النسق، حيث احتفظت لهم الذاكرة الشنقيطية على حدّ تعبير د/الناني بن الحسين "بشرف ترسيخ الثقافة العربية الإسلامية في البلاد عن طريق استجلابهم لبعض العلماء الذين لعبوا أدواراً كبيرة في بث العلوم الشرعية حسب الروايات بين السكان"(١٨).

ويذهب بعض الباحثين أبعد من هذا، فترى د/ مباركة بنت البراء "أن الحركة المرابطية هي التي عرّبت أبناء المنطقة وإن لم يكن ذلك رأي أغلب الباحثين في التاريخ الثقافي للبلد

الذين يركزون على دور القبائل المعقلية (١٩) في نشر اللغة العربية وثقافتها بين الناس"(٢٠)، وتضيف بنت البراء أن ذلك التعريب جاء نتيجة تبني المرابطين للمذهب المالكي تبنياً صارماً؛ ذلك أن هذا المذهب حسب تعبيرها "هو مذهب معرب **arabisateur** على عكس المذاهب الفقهية السنية الأخرى"(٢١).

وفي الاتجاه نفسه يذهب د/عبد الله ولد محمد سالم مثبتاً هذا الطرح بالخلف في سياق مناقشته للرأي النقيض القائل بارتباط تعرب المجتمع الصنهاجي بالهجرة المعقلية كما سنعرض لها لاحقاً، مقدماً العديد من الحجج المنطقية والبراهين التاريخية على أن التعرب الثقافي المذكور سابق على الهجرة المعقلية ،ولعل أبرز تلك الحجج والبراهين ما يلي(٢٢):

أ - إن احتكاك مجتمع الصحراء الشنقيطية بالعرب وثقافتهم قديم قدم الفتح الإسلامي في القرن الأول للهجرة وأن الدولة المرابطية في القرن الهجري الخامس قد تجاوز اهتمامها نشر الإسلام في الجنوب إلى ترسيخه في المغرب والأندلس، وهما مصدر نهضة ثقافية كبيرة، مما يجعل تأخر عملية التعرب إلى العهد الحساني في القرن الهجري السابع أمراً مستبعداً.

ب - إن اللهجة الحسانية مهما كانت قنطرة إلى العربية لا يمكن أن يكون تعلمها أو سيادتها كفيلاً بنهوض الثقافة العربية... أو بإحداث نقلة نوعية بموجبها يتعرب مجتمع بدوي وينهض ثقافياً.

ج - إن ابن بطوطة الذي زار المنطقة سنة ٧٥٣هـ/١٣٥٢م كان يتكلم العربية مع الملثمين مما يعني أن المنطقة تعربت قبل الهجرة المعقلية.

د - إن سيادة العصبية القبلية والحياة الرعوية لدى المجتمع الصنهاجي كما وصفه ابن خلدون قبل قرابة قرنين من الهجرة المعقلية تجعل من المستبعد أن يتخلى هذا المجتمع عن لغته التي هي أبرز مقومات هويته ،مهما كانت الهزائم التي تعرض لها، الأمر الذي يعني أن تعرب المنطقة سابق على الهجرة الحسانية (٢٣).

هكذا إذن تجهد هذه الآراء لإثبات الأسطورة التأسيسية للمرابطين على مستوى بناء النسق الثقافي، وهو نسق بغض النظر عن تلك الآراء ومدى حجيتها التاريخية شديد الحضور في اللاشعور الجمعي، ولعل هذا ما حدا بابن السالم إلى القول إن المرابطين أرسوا "نظاما معرفيا للثقافة الشنقيطية ستبقى محكومة بضوابطه على مرّ الأيام ومع مختلف التبدلات الناتجة عن تفاعل هذه الثقافة مع محيطها المادي والاجتماعي"(٢٤).

١- ١- ٣- **النسق الاجتماعي:** ونعني به الشكل التصوري لهرمية البناء الاجتماعي، وهي هرمية قائمة على بعد وظيفي، تتمايز بموجبه الفئات الاجتماعية وترتسم المواقع وتتباين الانتماءات مما سيصبح ثابتاً بنيوياً يحكم كل التحولات المجتمعية في مختلف الحقب وعلى كافة الصعد.

ويعتبر هذا النسق من أكثر الأنساق التي حظيت بنصيب الأسد من اهتمام الباحثين الموريتانيين و غيرهم (٢٥) في دراسات تتفاوت عمقاً وتأصيلاً وتحليلاً وتأويلاً مما تتبعه ليس غاية إليها نهدف، بالرغم من طرافة موضوعه مجالاً للقراءة السوسيولوجية.

وعلى الرغم من ذلك فإننا يمكن أن نصنف تلك الدراسات إلى منحيين يؤسس كل واحد منهما وجهة نظر وهما:

١ ـ منحى أول يرى أن هذا النسق يعود في بعده الوظيفي إلى إجراء اتخذه أبو بكر بن عمر (المتوفى سنة ٤٧٩هـ/١٠٨٧م) من جرائه قسم جيشه إلى طوائف ثلاث: "طائفة تمّ تسريحها لتتفقه في الدين وهي الزوايا، وثانية تسعى في تحصيل معاش الجميع وهي اللحمة، وثالثة احتفظ بها كمقاتلين في حالة استعداد دائم"(٢٦).

وأصحاب هذا المنحى يتكئون لإثبات رؤيتهم على ما كتبه العلماء المحليون في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر الميلاديين الذين يرون في الحركة المرابطية "مصدراً للشرعية الاجتماعية ومرجعية أعلى لتفسير وتقنين نماذج ومستويات التراتب الاجتماعي والسياسي "(٢٧)، معتبرين أن التقسيم الوظيفي الذي قام به المؤسس المرابطي أبو بكر بن عمر تمّ وفق المتطلبات الجهادية والشرعية يقول ابن حبت (٢٨) في سياق حديثه عن أبي بكر: "وجعل الجيش ثلاث طوائف ، واحدة من العرب للجهاد، والثانية من الزوايا تتعلم وتعلم، وهما ترزقان من بيت المال الذي هو الخمس في الغنيمة، والثالثة تعنى بالقيام بأمور الحرث والغرس"(٢٩).

وعلى الرغم من تمركز هذا الرأي في التقاليد المحلية الشعبية منها والعالمة "الميالة إلى توظيف جانب الأسطورة التأسيسية للحركة المرابطية "(٣٠) على حدّ تعبير د/ محمد المختار بن السعد، فإن العديد من الباحثين قد شكك في حجية هذا الطرح ومصداقيته التاريخية والاجتماعية إذ "من البديهي أن تنظيم المجتمع على هذا الشكل لا يمكن أن يتم بقرار من أمير، وإنما يخضع لجملة من الاعتبارات الاقتصادية والثقافية والتاريخية، وأن تغيره يتطلب فترة زمنية طويلة نسبيا ويتم بشكل تدريجي"(٣١) وبالإضافة إلى هذه الوجهة الوجيهة، فإننا نرى أن الفراغ الوثائقي الذي شهدته المنطقة منذ وفاة أبي بكر بن عمر إلى غاية القرن العاشر الهجري يحتم على الباحث ألا يقرأ النصوص التاريخية المكتوبة بعد ذلك الفراغ بمعزل عن

سياقاتها التاريخية التي تجعل منها وثائق تؤسس بامتياز لأيديولوجية دفاعية وسط صراع غير متكافئ الأطراف بين بنيتين اجتماعيتين"العرب والزوايا" (٣٢)، متناقضتي المصالح ومختلفتين في الأساليب الدفاعية، ولعل هذا المنزع هو ما حدا بالعلماء المحليين في القرنين ١٨م و١٩م إلى الارتكاس نحو العهد المرابطي بحثاً عن علة أولى تضفي شرعية على واقع معيش، يكرس سلطة اجتماعية معيّنة، "ذلك أن الصراع على ترسيم حدود الهوية العرقية والثقافية ضرب من ضروب احتكار السلطة لحمل الناس على أن يروا ويعتقدوا ويعرفوا ويدركوا بالطريقة التي يريدها صاحب السلطة، وكذلك لفرض مشروعية تلك التقسيمات القائمة في العالم الاجتماعي ومن ثمّ لخلق الجماعات وتحطيمها"(٣٣).

وإذا كانت رؤية هذا المنحى جدّ متأصلة في المخيال الجمعي فإن متكأها التاريخي كما هو جليٌّ لا يثلج يقين المؤرخ لعمق الفجوة التاريخية بين زمن النصوص التي تتحدث عن الظاهرة وزمن حدوث الظاهرة نفسه، بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من استحالة ارتدادها إلى قرار أميري مهما كان نفوذه السلطوي، ولعل هذه الأسباب مجتمعة هي التي دفعت ببعض الباحثين إلى البحث لهذا النسق عن علة نشوء أخرى إليها يرتد تاريخياً.

٢ ـ منحى ثانٍ تمثله في الأساس " الاستريوغرافيا الاستعمارية ومن اهتدى بهديها من الباحثين الأوروبيين المعاصرين فقد اعتبروا ذلك التقسيم وليد الهجرة الحسانية إلى المنطقة، في حين رأى بعضهم أنه وليد حرب شربيه " (٣٤) وهما الحدثان اللذان سنتناولهما لاحقاً، ولكن مهما كانت مبررات هذا المنحى فإنه كسابقه يختزل الظاهرة بإعادتها إلى سبب أوحد وذاك صنيع يجافي البعد التاريخي لنشوء الظواهر الاجتماعية.

إن هذه الأنساق السابقة بغض النظر عن متكئها التاريخي واعتبار مطابقتها أوعدم مطابقتها لواقع ووقائع محددة في العهد المرابطي فإن الذاكرة الجمعية قد ردتها إلى ذلك العهد مضفية عليه بذلك الصنيع قدسية خاصة حتى إن معظم الروايات المتداولة – بين الموريتانيين- تكاد تجعل من قيام دولة المرابطين بداية كل شيء في هذه البلاد.

ونحن بالرغم من إدراكنا لهذا البعد التضخيمي وتفهمنا لأسبابه الاجتماعية والتاريخية إلا أننا نرى أن العهد المرابطي لا شك قد حمل النطف الجنينية لتلك الأنساق مما جعلها بدورها تحمل سماته الوراثية التي دفعت بالذاكرة الجمعية إلى إعادتها إليه، كما دفعت بنا إلى اعتبارها في تخلقها الأول مرتدة إليه، ذلك أنها في حقيقتها البنيوية والتاريخية لم تقف على سوقها أنساقاً مكتملة البناء متأصلة الوجود في الواقع الحياتي المعيش إلا في مرحلة لاحقة أسميناها بمرحلة التأصيل، فكيف كانت تلك المرحلة؟ وأي رأسمال رمزي حققته لتلك

الأنساق؟.

## ١ ـ ٢ ـ مرحلة التأصيل واكتمال الأنساق:

إن ظاهرة الكسوف الوثائقي التي ألمحنا إليها سابقاً تجعل مهمة المؤرخ صعبة المرتقى، قليلة اليقين، فكيف بمن يؤرخ لميلاد الأفكار ونموّها وتناسلها؟ تلك حراثة في بحر وعمل يفتح للتأويل طرائق قدداً، غير أننا ندرأ عن تصورنا الوثوقية وعن تخريجنا الأطلاق، مكتفين بقول قارب في نفسنا ثلج اليقين أن الأنساق السابقة لم تبلغ كمالها واكتمالها وتمتلك رأسمالها الرمزي الخاص وترسم مجالها السلطوي المخصوص إلا بعد عديد أحداث وتدافع وصراع، مما لو أعيدت قراءته جَذعةً وأعيد البحث فيه كرّة جديدة لغير الكثير من المسلمات المتهافتة والقناعات الملساء وهو ما لا يمكن تحقيقه إلا بجهد مؤسسي ما تزال بلادنا عن بلوغه بعدَ الثريا، غير أننا نحسب أن أبرز تلك العوامل حدثان اثنان هما:

أ ـ الهجرة الحسانية.

ب ـ حرب شربيه.

وسنتناول كلّ واحد منهما باقتضاب يفرضه المقام مركزين على ما خلفاه من أثر دفع بالأنساق أعلاه إلى التكرس والتمركز في صلب اللاشعورالجمعي المحرك لمسار التاريخ المحلي في كل حقبه اللاحقة.

### أ- الهجرة الحسانية:

لقد عرفت البلاد منذ العهد المرابطي ومابعده هجرات عربية متقطعة ومتعددة وإن كانت ذات طابع فردي، لذا فإنها لم تغرِ المؤرخين كثيراً وإن أشاروا إليها فرمزاً وتلميحاً على الرغم من أن عديد الشخصيات العربية التي قدمت البلاد واستوطنتها "تكونت من سلالتهم بطون وقبائل رعت عهدهم الديني والثقافي"(٣٥).

غير أن الحدث التاريخي الأساس الذي كان له بالغ الأثر على البلاد اجتماعا وسياسة وثقافة واقتصاداً يعود إلى ما أصبح يعرف في أدبيات التاريخ الموريتاني الحديث باسم "الهجرة الحسانية"، فمتى تمّت وكيف تمّت وما أثرها على بنية الأنساق أعلاه؟

على الرغم من أنه لا تتوفر لحدّ الآن معطيات يقينية قاطعة عن بداية وجود تلك القبائل في المجال الموريتاني، وذلك نتيجة الكسوف الوثائقي الذي سبق أن أشرنا إليه "والممتد من منتصف القرن ١٢م وحتى القرن١٥م مظللاً تاريخ المنطقة، وهو الكسوف الناجم عن

غياب المصادر المحلية وندرة المصادر العربية المتعلقة بالمنطقة"(٣٦)، على الرغم من ذلك فإنه ليس بالعسير تصور زمن مسار هجرة تلك القبائل وذلك "لارتباط مسارهم التاريخي والجغرافي بمسار بني سليم وبني هلال المعروف في خطوطه العريضة عند مؤرخي المغرب العربي"(٣٧) حيث رحلوا من مضاربهم الأصلية بنجد والحجاز وترحّلوا في مسيرة طويلة قادتهم إلى الشام فمصر التي ضاق فيها بهم الخليفة المنتصر بالله الفاطمي (٤٢٧هـ/١٠٥٥م)، فأغراهم بالمال ليتجهوا نحو أفريقية انتقاماً له من حاكمها الصنهاجي المعز بن باديس (٣٨)"ثم استمرت مسيرتهم غربا، جنوداً للدول المتتالية أو ثواراً عليها حتى وصل بعضهم إلى سهول المغرب الأطلسية في القرن ٦هـ/١٣م"(٣٩).

وإذا كان من المعروف أن القبائل الهلالية استقرت أساساً في أفريقية بين المغربين الأوسط والأقصى فإن القبائل المعقلية قد واصلت مسيرتها جنوباً إلى البلاد الموريتانية الحالية، غير أن ذلك الزحف لم يكن دفعة واحدة بل تمّ على مراحل متفاوتة(٤٠)، كما أنه لم يكن في وجهة وحيدة، وإنما تمّ على محورين(٤١):

- محور الشرق حتى اصطدم بنفوذ مدينة تنبكتو في أواخر عهد دولة سنغاي وبداية النفوذ المريني والباشوات الحاكمين باسمهم.

- محور الجنوب حتى ضفة النهر السينغالي.

وإذا كنا لا نستهدف ها هنا ذكر تفاصيل نزوح تلك القبائل على المحورين المذكورين مما إليه أشار المؤرخون والرحالة العرب والمستشرقون الأوروبيون وأفاض الباحثون المحليون المعاصرون في مقاربته وتحليله ابتغاء تأويله دليلاً على قدم الوجود العربي في البلاد، مستنجدين طوراً بالمسالك وتاريخ الممالك السودانية وتارة بكتب التراجم وطبقات الفقهاء(٤٢)، أقول إذا لم يكن ذلك هدفاً نتغياه رسماً في هذا المقام، فإننا نخلص إلى أن تلك القبائل استطاعت ابتداءً من القرن السادس عشر (١٦م) على أقل تقدير بسط هيمنتها على أغلب مجال صحراء الملثمين وخاصة الأجزاء الجنوبية الغربية منه .

وعلى الرغم من أن هذا النفوذ تمّ في البدء بطرق سلمية ساعدت عوامل عديدة على خلقه وتفعيله كالتقارب اللساني والوحدة المذهبية بينهم والسكان المحليين، بالإضافة إلى "وحدة نمط العيش وتطابق البنيتين وانتظام العلاقات وخاصة على الصعيد التجاري والديني منذ القرن الحادي عشر الميلادي بين العالم الإسلامي وأفريقية جنوب الصحراء "(٤٣) على الرغم من تلك العوامل المساعدة على التعايش السلمي والانصهار الاجتماعي بين الوافدين الجدد والقبائل المحلية الموسومة بـ"الزوايا" إلا أن للمصالح سلطانها وللقوة سلطتها وللسلطة

مكاسبها، وتلك أمور لا تترجم في المجتمعات البدوية إلا بلسان العنف والرغبة في الإقصاء، وذلك ما كان في المجتمع الموريتاني في أطوار تأصل أنساقه عبر صراعات وصدامات وحروب قبلية عديدة (٤٤) لعل أطولها وأذيعها صيتاً الحرب المعروفة محليا بـ"حرب شربية"، فكيف كانت وما نتائجها؟

### ب ـ حرب شربية: (٤٥)

تعتبر هذه الحرب نواة مركزية في الخطاب التاريخي الموريتاني الحديث، بالرغم من أنها لم تكن الحرب الوحيدة التي شهدها المجتمع في أطوار التخلق والتشكل الأولى.

ولعل ذلك لا يعود إلى أطرافها الفاعلين بالرغم من فاعليتهم القصوى التي تغري المؤرخ، بقدر ما يعود إلى الخطاب المنجز حولها، الذي دفع بها إلى الصدارة وفعل في أسطرتها إلى الحد الذي جعل فيه "الحقائق التاريخية" تطمر في هالة من التفصيلات الأسطورية..وتمتزج الحقيقة بالخيال وتختلطان في الغالب..ويبتذل الاندفاع الإيديولوجي المعجزة..ونرى أشياء عادية تماماً تأخذ أبعاداً لا حدّ لها"(٤٦).

لهذا فإن هذه الحرب ما تزال بحاجة إلى الكثير من التحري والتمحيص والتحقيق والتدقيق، بالرغم من الجهود الرائدة التي قام بها الأستاذ د/محمد المختار ولد السعد حولها، وقائع وملابسات ومسارات ونتائج(٤٧).

ونحن ها هنا نكتفي بالقول إنها وقعت في الأجزاء الجنوبية الغربية من البلاد وذلك في سبعينيات القرن ١٧م وقد تصارع فيها خصمان رئيسان هما: القبائل المحلية ممثلة في الزوايا وخاصة الحلف المعروف باسم "تشمشه"(٤٨) بقيادة زعيمهم الروحي الإمام ناصر الدين(٤٩) من جهة، ومن جهة أخرى القبائل "المغفرية"(٥٠) وخاصة منهم "الترارزة" و "البراكنة" فضلاً عن القبائل المنضوية تحت لوائهما، وقد استغرقت في طورها العسكري حوالي سبع سنوات تقريباً(٥١). وقد كان الصراع بينهما في جوهره صراع مصالح، حيث تطمح الزوايا إلى إقامة سلطة تيوقراطية على غرار التجربة المرابطية، بينما يسعى المغافرة إلى تأسيس سلطة زمنية تعتمد القوة أداة والعادة منهجاً، وقد توسل هذا الصراع مبتدأ أمره ذريعة الزكاة(٥٢) لبوساً أيديولوجياً يعلل الحدث، وتلك عادة الحروب في اتخاذ الذرائع وحسبك أن الحرب أولها كلام.

تلك بإيجاز مخلّ هي "شربية"، الحرب المفصلُ في التاريخ الموريتاني فما ترى أهم النتائج التي أسفرت عنها؟

إن استعراضنا لهذه الحرب كما استعراضُنا للهجرة الحسانية من قبل لا نستهدفه في ذاته

خطاباً تاريخياً يتوخى المطابقة والتحري قدر ما غايتنا منه تلمس أثرهما حدثين مفصلين في التاريخ المحلي دفعاً بالأنساق المعرفية التي اقتصنا في أطوارها الجنينية الأولى في العهد المرابطي إلى الاكتمال والتأصل والتكرس نظاماً معرفياً يؤسس البنية الشعورية واللاشعورية للمجتمع الموريتاني، فكيف تجلت تلك الأنساق بعد ذينك الحدثين؟ كيف نمت وربت وتكرست ؟ ذاك ما سنعالجه بالعودة إلى البدء.

### ١ - ٢ - ١ - النسق الديني:

إذا كانت المرحلة التأسيسية في العهد المرابطي قد شكلت قطيعة حاسمة في تاريخ البلاد أكسبت هذا النسق خصائص وسمات بقدر ما هي مستمدة من الإطار المرجعي للإسلام السني المالكي بقدر ما هي مكتسبة من خصائص المحيط المحلي، حيث اتسم الإسلام الذي أورثه المرابطون لقبائل الصحراء بقوة الإيمان المؤطر عقدياً بالأشعرية وصرامة في التطبيق المقنن بالاحتياط وسدّ الذرائع وزهد موغل في البساطة تمليه طبيعة إكراهات الصحراء، وهي خصائص ستتم إعادة إنتاجها والدفع بها إلى أقصى التخوم مع انطلاق المشروع الإصلاحي الذي اضطلعت به حركة الإمام ناصر الدين ساعية إلى استعادة التجربة المرابطية، أفقاً سياسياً ومسلكاً جهادياً فكان ناصر الدين في أول ظهوره يعظ مريديه "فتاب الناس وخشعوا وأقبلوا على طاعة الله والاشتغال بالآخرة عن الدنيا، حتى سمت العامة تلك السنين: سني التوبة (٥٣)" على حد تعبير محمد اليدالي. وهو المسلك الذي سيتكرس أكثر بعد الهزيمة العسكرية للمشروع الإصلاحي، متمثلاً في "نوع من الاستسلام لقوى الطبيعة والركون إلى الكرامات والتضرع للأولياء في أوقات الشدة مما شكل أرضية خصبة لصانعي الخوارق ومدعي الصلاح" (٥٤) وقد كانت الأرضية من قبل مؤثثة لذلك، حيث البعد الكارزمي لشخصية ناصر الدين الذي " ربما يكون تأثر بالحركة الصوفية التي نشطت كثيراً في المغرب الأقصى وحاول أن ينسج على منوالها(٥٥)" خطابه الدعوي، أضف إلى ذلك تزامن تسرب الطرق الصوفية إلى البلاد مع حركته، وتناميها مناهج وشيوخاً ومريدين، مما عمق إيمان القوم وعمّم الإسلام على عامتهم فكانت ترجمة ذلك في عظيم إقبال جميع الفئات الاجتماعية على مراكز " تلك الطرق" حيث إن دعاتها وشيوخها ومقدميها قد نبتوا بين عامة الناس بيسر وتلقائية " فالتفت من حولهم الحلقات وبنوا أينما حلّوا زوايا وحضرات للذكر واستظهار القرآن وتعليم الضروري من علوم الدين وشاركوا الناس آلامهم وآمالهم فجمعوا غالباً إلى قدوتهم الدينية زعامة في أمور الحياه" (٥٦)، فاستطاعوا فتح أفق تنظيمي يتجاوز

الأطر المعطاة، قبلية كانت أو أميرية، وذلك بجمعها تحت لواء شيخ كل واحدة منها شتاتاً من المواقع المتباينة أصولاً ومصالح، ولعل أبرز تلك الطرق التي نالت رواجاً شعبياً على تفاوتها في ذلك واضحت فاعلة على صعد شتى هي: "الشاذلية" و"القادرية" و"التجانية" إلى جانب تفريعاتها من "غظفية" و"صديقية" و"خضرية"(٥٧).

ونحن هنا لا نستهدف التأريخ لهذه الطرق الصوفية في سلاسلها ومسلكياتها ومراجعها ومرجعياتها فذاك يندّ عن غايتنا وإنما نكتفي بالقول إنها على اختلافها عمّقت إيمان العامة وأعطت لهذا النسق في الواقع المعيش بعداً مؤسسياً إليه يركن الناس ملاذاً من قهر الطبيعة وقسر القبيلة وسطوة أصحاب الشوكة ورغبة في التطهر والخلاص الروحي في واقع يمور بالصّراعات الاجتماعية والأزمات المادية، لأن سالك الطريق الصوفي، بكل مستوياته " يظهر كمؤشر من المؤشرات الاقتصادية من حيث أن سلوكه التقشفي يعتمد على حالة القلة والندرة الناتجة عن توزيع غير عادل للخيرات والمنتوجات" (٥٨)، بل والقيم الاجتماعية والسياسية. من هنا يظهر التصوف كإيديولوجية أزمة أنتجها مجتمع متأزم (٥٩)، وهذا ما ترجمه بدقة تاريخ الطرق الصوفية في البلاد، حيث تنقسم الطريقة الواحدة على نفسها (٦٠) وتتناسل كلما تأزم واقعها التداولي، سواء بخلافات فكرية أو انشقاقات قبلية أو رغبة في التفرد من أجل قياس موازين القوى الاجتماعية أو غير ذلك من الأسباب التي ما فتئ الواقع الموريتاني يفرزها، وظل الخطاب الديني والصوفي منه على الخصوص يتكيف معها، متكئا على ما للفقه الفروعي المالكي المؤسس لإطار النسق الديني في البلاد من قدرة على الإزاحة والانزياح.

هكذا بلغ النسق الديني منتهى كماله واكتماله بعد الحدثين السابقين، وبعد عديد تراكمات معرفية، وتخلقات اجتماعية وإكراهات تاريخية، وأصبح ثابتاً بنيوياً يثوي في السلوك الفردي والجماعي ويختبئ في الخطابات التواصلية والجمالية، كما الحال في الخطاب الشعري كما سنرى حين تناولنا لأنساق الشعر في القرن العشرين، غير أن هذا النسق ما كان ليصل إلى اكتماله وتأصله لولا أن نسقاً آخر صاقبه في النمو والتطور والاكتمال، إنه النسق الثقافي، فكيف دفعت به الهجرة الحسانية وحرب شرببّة وما رافقهما وأعقبهما من تحولات إلى النضج والتطور والتكرس إطاراً مرجعاً يؤسس الذاكرة الثقافية الموريتانية؟.

### ١- ٢- ٢- النسق الثقافي:

لقد بينا سابقاً كيف أن الذاكرة الجمعية المسكونة بأسطورة التأسيس ترجع هذا النسق إلى العهد المرابطي، وكيف ذهب عديد من الباحثين إلى تبني ذلك لأسباب لا تخلو من وجاهة عرضناها ساعتها. والواقع أن التضايف التاريخي بين الإسلام واللغة العربية وقدم الوجود العربي في المنطقة، ووحدة العقيدة والمذهب أمور تصادت فأنتجت الإطار العام لهذا النسق، الذي احتضنته غبّ العهد المرابطي مدن تاريخية عريقة تقع في ملتقى طرق القوافل الصحراوية الكبرى و تربط بين المغرب العربي ومنطقة الساحل، بالإضافة إلى وجودها على محور فكري تلتقي فيه الأندلس بأقصى أفريقية وقد ساعد الرواج التجاري والرخاء الاقتصادي في تلك المدن في ازدهار الثقافة العربية الإسلامية "فكانت القوافل التي تعبر الصحراء تحمل العلماء الذين ينفقون من بضاعتهم المعرفية أينما حلوا... فمنهم من ساهم في نشر العلم ومنهم من اختصر الطريق إليه بنشر اللغة العربية"(٦١) ولعل هذا ما جعل بعضهم يذهب إلى "ما تتداوله الروايات الشفوية من أن تأسيس المدن الصحراوية راجع إلى جهود بعض تلامذة القاضي عياض(٦٢) وهو أمر غير مستبعد إذا علمنا أن الموحدين ألحقوا بهم محنة قد تكون سبب فرار بعضهم إلى الصحراء"(٦٣) .

وأياً ما تكن تعلات ذاك التأسيس، فإن مدناً صحراوية عريقة نشأت وأعطت أكلها تجارة وثقافة مما لا يزال بحاجة إلى مزيد حفر حتى تتجلي صورته ولو بسد فجوات التاريخ فيه بافتراضات تنسجم وطبيعة الكسوف الوثائقي الذي عرفته المرحلة.

ذلك أن مدناً ك"ولاته" و"تيشيت" و"وادان" و"تنيكي" و"شنقيطي" (٦٤) "لم تكن أسواق تجارة فحسب، بل كانت مع ذلك أسواق علم وثقافة عربية إسلامية وهي مراكز الإشعاع الفكري الوحيدة التي نعرف لها ذكراً في المجال الشنقيطي خلال الفترة الفاصلة بين المرابطين وعهد بني حسان، وذلك بحسب طبيعة نشاطها القائم على الاتصال المستمر بالمغرب الإسلامي"(٦٥). وبالرغم من ذلك ومهما كان الدورالثقافي الذي اضطلعت به تلك المدن، سواء من خلال مؤسسة المسجد أو من خلال طبقة العلماء والمتعلمين ذات الثراء والنفوذ التي شكلت مجتمعاً أهلياً قائماً على تقاليد راسخة في إدارة شؤون الحياة مما رسمت ملامحه بعضُ الأعمال الجادة المنجزة عن المرحلة(٦٦) فإن هذا النسق لم تنضبط عناصره التكونية وتتحدد بنياته الذهنية المضمرة التي ستظل تتحكم في المنجز الثقافي الموريتاني إنتاجاً واستهلاكاً في لاحق الحقب إلا بعد الحدثين السابقين أعني "الهجرة الحسانية" و"حرب شربية"، فكيف تمّ

ذلك؟.

إننا في هذا المقام لن نأخذ أنفسنا بالتفاصيل التاريخية لسببين نحسبهما وجيهين، أولهما أن غايتنا من هذا المبحث هي الإمساك بتعينات عامة توجه تأويلنا، وثانيهما أن لنا إلى هذا النسق عودةً في فصل مستقل سنعقده للسياق الثقافي والأدبي الذي فيه أنتجت مدونتنا المدروسة واستهلكت، وعليه نرى أن الحدثين أعلاه قد نقلا هذا النسق من طور الكمون والتخلق إلى طور التأصل والتكرس، فأضحى مرجعية مكتملة البناء، بقدر ما تمدّ ذويها بمضامين معرفية قابلة للترهين تحت فعل إكراهات الواقع، بقدر ما تسعفهم بآليات التفكير والتعبير وتأويل العالم.

ولقد تمت هذه النقلة بفعل أنساق فرعية ثلاثة كانت بمثابة الأثافي التي عليها قام هذا النسق العام، وهي: النسق اللساني والنسق التربوي والنسق الأدبي، مما سنفصل فيه القول لاحقاً منزلين إياه في سياق نشأته وتلقيه(٦٧).

غير أن نسق الثقافة هذا ما كان ليقف على سوقه مكتملاً، ينادي على نفسه في ثقافة الجوار، بل والثقافة العربية لولا أن سامته تبنينٌ اجتماعي أرسى هياكل المجتمع التنظيمية، ورسم سلمه التراتبي وحدد فيه المواقع والمواقف، مما سيظل ثابتاً بنيوياً يحكم علاقة المجتمع بعضه ببعض فضلاً عن علاقته بعالم الشهادة وعالم الغيب، فكيف انبنى ذلك النسق وما طبيعته التكوينية؟.

### ١- ٢- ٣- النسق الاجتماعي:

إذا كانت عودة هذا النسق إلى العهد المرابطي طرحاً لا يثلج يقين الباحث المولع بالتساؤل، المسكون بالأسئلة، لما للظواهر الاجتماعية من أبعاد تراكمية وما لها من زئبقية تتأبى على كل تفسير لا يلمُّ أطراف السياقات التي تتنزل فيها، وكانت الذاكرة الشعبية الموريتانية ومن بهديها اقتدى من الباحثين تأبى إلا إعادة هذا النسق إلى التجربة المرابطية استجابة لما يداخلها من هاجس التشريع والرغبة في تأصيل الأصول، فإن الذي لا مراء فيه أن المجتمع الموريتاني وما انبنى عليه من أبعاد وظيفية وبنيات قرابية وآليات انقسامية لم يكتسب صيغه الرمزية وأبعاده الميثولوجية إلا بعد الهجرة الحسانية وما رافقها من تحولات وترتب عليها من نتائج وحرب شربية وما أفرزت من ظواهر وكرست من قيم، بالإضافة إلى ما تفاعل معهما من عوامل عديدة، ليس الاقتصادي والبيئي بأقلها شأناً.

ولقد تجلى أثر هذه التحولات على كافة الأطر البنائية في المجتمع وخاصة على الصعيد

الهرمي القائم على البعد الوظيفي الذي تستمد منه كل فئة منزلتها الاجتماعية وترسم من خلاله أفق حياة أفرادها، مما تمّ تعزيزه وتكريسه وتعاطيه رأسمالاً رمزياً مع الحدثين المذكورين، وظل في لاحق الحقب قابعاً في نظام القيم وأبنية الخطاب، مما سنتتبعه ضمن سياق التأسيس والتأصيل الذي به أطرنا هذه الحقبة.

فلقد تمّ انقسام المجتمع الشنقيطي إلى فئات تسيّجها منظومة من القيم وذلك "على أساس وظيفي يحدد طابعه الفئوي وسلميته المراتبية البارزة التي جعلت بعضهم يرى فيه للوهلة الأولى مجتمع فئات مغلقة castes على غرار المجتمع الهندي القديم "(٦٨) وهو تصور لا يستقيم لما يتسم به المجتمع الموريتاني من حركية تنفي كل انغلاق ومحايثة، الأمر الذي لن تتضح صورته ما لم نستعرض الأسس الإيديولوجية والسوسيولوجية التي قامت عليها مفاهيم ذاك التقسيم.

فبغض النظر عن مدى الحمولة الإيديولوجية التي انبنت عليها الإستراتيجيات المرابطية في القرن الخامس الهجري وإرجاع الذاكرة الشعبية إليها أصول التقسيم الثلاثي للمجتمع، فإن هذا التقسيم لم يرسخ مفاهيم معيارية ذات حمولة إيديولوجية وميثولوجية إلا بعد سلسلة من الصراعات والإقصاءات والأزمات المادية والاجتماعية وعلى رأسها حرب شربية التي عمقت التمفصل وأضفت على التخصص الوظيفي أبعاداً رمزية عديدة، تصرّفها الذاكرة الشّعبية خطاباً سردياً يحمل سلطته الجابذة والنابذة، هكذا أضحت مفاهيم "حسان" و"الزوايا" و"الفئات التابعة"- كلٌّ حسب تخصصها- علامات رمزية تحمل مجرة من الدلالات الإيديولوجية والسوسيولوجية، وهي مفاهيم معيارية لا ترجع البتة على أي مرجعية جنيالوجية GENEALOGIQUE ثابتة في التاريخ، وسنقوم بتعريف كل مفهوم على حدة، مركزين على مفهوم "الزوايا" لما له من مسيس الصلة بالنسق الثقافي والأدبي الذي به نشتغل وعليه نعول في ترسم أنساق الخطاب الشعري في القرن العشرين.

- حسان: يتشاكل هذا المفهوم مع مفاهيم "العرب" و"المغافرة" وهو مفهوم توصيفي يدل على الفئة التي تحتكر السلطة السياسية وتتبنى إيديولوجية العنف مسلكاً به تتعرف وعليه تتكئ في فرض وجودها، ويعيش أفراد هذه الفئة في العادة على المغارم والإتاوات التي يفرضونها على الآخرين أو على الصيد البري، فشيمتهم كما يقول المختار ولد حامدن(٦٩) "اقتناء السلاح ومداومة الكفاح وامتلاك الرقاب، أموالهم سلاحهم وحصونهم ظهور خيلهم، عيشتهم الصيد وما يأخذونه من المغرم أو ما ينهبونه من الأعداء، وما عدا ذلك فهو عيب عندهم من تجارة أو حرث أو اقتناء ماشية".

ويمثل هذه الفئة بالأساس القبائل المغفرية التي خرجت منتصرة من حرب شربية بالإضافة إلى القبائل المتمغفرة (إدوعيش) (٧٠). وقد استطاعت هذه الفئة ابتداء من الرّبع الأخير من القرن السابع عشر وبحر القرن الثامن عشر تأسيس إمارات في مناطق الترارزة والبراكنة ثم آدرار وتكانت (٧١)، وهي إمارات مثلت مرحلة تحول من هيمنة البنية القرابية على مستوى الزمر القبلية إلى تنظيم سياسي يفوق النظام القبلي. وقد كان على رأس كل إمارة أمير ينتمي إلى قبيلة ذات شوكة يستمد سلطته من التفافها حوله ومن تحالفها مع قبائل محارية أقل منها قوة، ويتوارث الإمارة بنوه وذووه الأقربون في نظام غير مضبوط التقنين، تتحكم فيه الأعراف وموازين القوى وحالة التحالفات الداخلية والخارجية (٧٢).

وعلى الرغم مما كان لهذه الإمارات من دور فعال في التأصيل الإيديولوجي والسوسيولوجي لمفهوم "حسان" في الذاكرة الشعبية وما كان لها من دور سياسي أسس لسلطة شبه مركزية في فضاء عهده بالمركزية بعيد، إذ لم تشهد البلاد منذ العهد المرابطي سلطة قبلها، على الرغم من ذلك، فقد كانت هذه الإمارات هشّة " من حيث نفوذها الفعلي وقاعدتها المؤسسية، فلم تكن حدودها الإقليمية مرسومة المعالم ولم يكن لها بيت مال تجبى له الزكوات والضرائب كما لم يكن لها جيش فعلي"(٧٣). وقد كان أمراؤها في حقيقتهم يرمزون قبل كل شيء إلى البحث عن سلطة مستحيلة في وضع فوضوي.

وإذا كانت هذه الفئة تمثل السلطة الدنيوية وتتربع على قمة الهرم الاجتماعي فإن ثمة سلطة أخرى تقاسمها النفوذ وتتوزع معها الأتباع وإن بآليات وطرائق مختلفة، إنها فئة الزوايا، فما مرتكزاتها الإيديولوجية والسوسيولوجية؟

- الزوايا: إذا كانت فئة "حسان" كما رأينا تتعرف باحتكار السلطة الدنيوية وتتبنى إيديولوجية العنف، فإن فئة "الزوايا" تتعرف باحتكار السلطة الدينية وإشاعة عنف الأيديولوجيا، وهي فئة منحدرة من أصول اجتماعية مختلفة أغلبها من أصل صنهاجي، تعمق بعدها الوظيفي وتكرّس مسلكاً إيديولوجياً وسوسيولوجياً بعد الهزيمة العسكرية والنفسية التي مني بها تحالفها في حرب شربية، فأفرز ذلك لديها نظاماً من القيم المعرفية والسلوكية التي تنبذ العنف المادي وأهله وتكرس أخلاقيات الزهد والتفرغ للعلم والعبادة تعويضاً بالكتاب عن الركاب، وبالألواح عن السلاح، فتنامى مع الزمن سلطانهم "حتى إذا ما استدار الزمان كهيئته غدت قبائل بني حسان أسيرة لفاعلية العلم والدين المحتكرين من( صنهاجة العربية ) فعرفنا من حسان من بات يبحث عن الخلاص على يد شيخ من صنهاجة تولاه واشترط عليه حسن السيرة والسلوك"(٧٤) فضلاً عمن دون حسان من الفئات التابعة الذين لا

يجدون محيصاً من قهر الطبيعة إلا باللجوء إلى الزوايا والاستعانة بهم " يستفتونهم ويستمدون من بركاتهم ويحرصون على أن يدفنوا في مقابرهم احتماء بهم من أليم العقاب " (٧٥) .

هكذا استطاع الزوايا تكريس سلطتهم من خلال احتكار إدارة الدّين والثقافة وامتلاك سلطة تأويلهما فقد ركزوا " في أذهان المجتمع – وهم جزء منه – أن الثقافة سلاح نفاذ يمكن أن يصيب الظلمة وأن يقصر المسافة وأن يعيد الضالة إلى أوكارها وأن يحمي الدواجن من افتراس الذئاب، فضلاً عن قدرته على شفاء جميع الأمراض الجسمية والنفسية "(٧٦)، وغير ذلك من التقاليد الميثولوجية العديدة التي أفرزها مخيالهم وعقلهم الغنوصي ممرراً إياها عبر وسائط عديدة تصب كلها في إدارة عالم الغيب، طورا بأداة "الحجاب" المعتمد على "سرّالحرف" وطوراً آخر بالخوارق والكرامات مجسدة في "التازبة" التي ينتصر بها الله للضعفاء من عباده المظلومين وخاصة إذا كانوا من الزوايا.

غير أنهم في الآن ذاته دفعوا بالثقافة – بغض النظر عن مضمونها المعرفي وحمولتها الإيديولوجية – إلى فضاءات أرحب كما سنرى وفعلوا في تفعيل سياقاتها إنتاجاً واستهلاكاً، واتخذوها شيمة بها يتعرفون وفيها يحققون ما فاتهم من مشاركة في إدارة العنف المادي، فأضحت ساحتها ميدانا لمعاركهم جدالاً ومناظرة وأقلامهم أسلحة بها يتبارزون، في توظيف يستبطن التعويض ويتغيا توجيه **detournemant** معجم الحرب الذي به يتعرف "حسان"، يقول أحمد المأمون بن محمذن الصوفي اليعقوبي(٧٧):

| | |
|---|---|
| حـــرب الزوايـــا جـــدال أو مناظـــرة | أقلامهـــم كقـــسي النبـــع والـــسمّر |
| لا بـــدّ أن تـــشهدوا يـــوم الجـــدال بهـــا | أن المـــدار علـــى مـــا خـــطّ بالزّبـــر |
| لـــيس المـــدارعلى مـــن يـــدعي شـــرراً | إن الجحيم غـدا تكفـي مـن الـشّرر(٧٨) |

هكذا راكم الزوايا رأسمالهم الرمزي وقد علمتهم الضرورة أن يسندوه برأسمال مادي فكانوا كما يصفهم ولد حامدن " أهل إنباط آبار وتفجير العيون وحرث الحبوب وغرس الأشجار وأهل تجارة "(٧٩). لقد تساند لديهم المادي والمعرفي فهيأ الأول للثاني ظروف الازدهار ووفر الثاني للأول حرمة تجعله في مأمن من النّهب المستشري في مجتمع قوامه السّيبة ومتكؤه العصبية. من هنا تعاضد الجانبان فشكلا وجهي علامة بها يتعرف "الزوايا" أرستقراطية تنتج عنف الأيديولوجيا وتصدره في مقابل أيديولوجية العنف المتبناة من طرف حسان.

غير أن مفهوم "الزوايا" هذا على شموليته تتفاوت تحققاته في الواقع الحياتي من منطقة لأخرى ومن قبيلة لقبيلة حسب درجة الكسب المعرفي والمادي وطبيعة التاريخ المحلي الخاص

بكل قبيلة ومستوى رأسمالها من القيم المعنوية لدى المجتمع وعلى الخصوص لدى حسان، لذلك عرفت هذه الفئة ذاتها تراتبية داخلية تعكسها تسميات مختلفة قد تصل صيغة التصغير تسم الفرد والقبيلة معاً، مما ليس مجال تفصيله ها هنا، لذا سنكتفي مع ولد السعد(٨٠) بتصنيفها المعروف تبعاً لمكانتها الاجتماعية إلى مجموعتين هما:

أ- زوايا الشمس: وهم المكتفون بذواتهم، لا يستظلون بأحد من أهل الشوكة لما لهم من نفوذ مادي ومعنوي.

ب- زوايا الظّل: وهم العاجزون عن حماية أنفسهم"، لا يقدرون مما كسبوا على شيء"، فهم يستظلون بغيرهم قصد حماية أنفسهم وأموالهم.

والواقع أنه مهما كانت تراتبية الزوايا داخلياً – مما ينسّب مفهومهم ويجعله غير جامع ولا مانع، مثله مثل مفهوم حسان في انفتاحه ونسبيته كما سنوضح لاحقا- فإنهما شكلا أرستقراطيتين تتجاذبان وتتنابذان وبينهما برزخ من الفئات التابعة عليها يبغيان كل بأيديولوجيته وطرائق تصريفها في واقع تعصف به السّيبة منذ العهد المرابطي عصف الزوابع بالرمال الزاحفة في جهات الصحراء الستّ، مما أوجد أرضية خصبة لميلاد أيديولوجية التابعية التي أفرزت فئات عديدة شكلت في التصور التقليدي قاعدة الهرم الاجتماعي، فما هي تلك الفئات عداً وحدّاً؟.

- الفئات التابعة: تتعرف هذه الفئات بأنها تلك التي لا تحمل سلاحاً ولا ألواحاً ولم تتخذ الركاب أداة وجود ولا الكتاب شيمة به تتعرف، وهي مجموعات في العدّ خمس لا توحدها وظيفة ولا تجمعها شجرة، وبالرغم من ذلك فهي تشترك في التموقع أسفل الهرم الاجتماعي حسب التصور التقليدي وتلتقي في الإنتاجية- مادية كانت أو معنوية- حيث إن أربعاً منها تعتبر ركيزة الإنتاج الاقتصادي في حين يقتصر دور الخامسة على إنتاج القيم الرمزية بطرفيها الإيجابي والسلبي.

لأن دور هذه الفئات في الفعل الثقافي إنتاجاً واستهلاكاً يكاد ينعدم لاحتكار الزوايا إياه كما بينا سلفا، فإننا سنقتصر على التعريف بها وظيفيا من دون الدخول في إشكاليات تشكلها تاريخياً واجتماعياً إذ ذاك موضوع يرسو على سباخ ملحية، ومظانه في المنجز البحثي جدّ شحيحة(٨١) علاوة على أنه بالنسبة إلينا أدخل في السوسيولوجيا منه في الأدب سياقاً وأنساقاً، وذاك نحسبه يشفع لنا فيما إليه نركن. أما الفئات فهي:

أ. آناكه (اللحمة): هي مجموعة من القبائل أغلبهم من فلول السكان الأصليين (صنهاجة)، ضربت عليهم المغارم بعد السيطرة الحسانية، وتفرغوا للتنمية

الحيوانيـــة ملاّكـاً ومـــستأجرَين، فعاشـــوا في فـضاء عـــازل، متنـــازعين بـــين الأرستقراطيتين.

ب ـــ المطربـون (إيكـاون): هـم الـذين يحترفـون الفنـون مـن موسـيقى ومـديح شـعبي ويسهرون بشكل يقظ على توزيع مقاييس النبل الحسانية، لذلك فهم أكثر ارتباطاً بحسان، يتغنون بأمجادهم ومآثرهم مقابل كسب مادي، أما علاقتهم بالزوايا فهي علاقة تنافر وجفاء وذلك لتناقض مشاغلهما.

ج ـ الصناع (المعلمون): هم القائمون على الصناعة الحرفية بكل أنواعها مما تتطلبه الحياة البدوية، وهم يرتبطون بجناحي الأرستقراطية البيضانية لأنهم ليسوا مهددين على المستوى المادي وليسوا طرفاً في أي رهان من رهانات الصراع.

د ـ الحراطين ( الموالي ): هم مجموعة من العتقاء، تقادم عهدهم بالرّق وقد شكلوا في الماضي أهم القوى الإنتاجية مـن رعـي وفلاحـة وغيرهمـا وهـم مرتبطـون بجنـاحي الإرستقراطية البيضانية.

هـ ـ العبيد: هم الأرقاء الخلص وقد كانت تستغلهم مختلف الفئات الاجتماعية وذلك لأسباب عديدة لعل من أبرزها ازدهار تجارة الرقيق في اقتصاديات الصحراء.

**تلك هي البنية الهرمية للمجتمع الموريتاني كما ارتسمت في حقبة التأسيس والتأصيل، وهي بنية لا يمكن البتة اعتبارها قارة كما ذهب إلى ذلك ك.هامس C.Hames(٨٢) وإنما هي بنية "ما تنفك تخضع في الواقع لتعديلات دائمة، فالصراعات التي تشتعل دورياً حول السلطة تؤول غالباً إلى تحويرات تراتبية داخل مجموعات بني حسان، ويمكن أن تؤثر على منزلة القبيلة، إنها تفضي في بعض الأحيان إلى ( التوبة ) أي تحويل بعض المحاربين الذين تمّ إضعافهم إلى (زوايا) وتحويل بعضهم الآخر إلى غارمين، بل تفضي في بعض الأحيان إلى الترقية المؤقتة أو الدائمة لبعض ( آزنكة ) إلى مرتبة المحاربين"(٨٣).**

والواقع أن بنية المجتمع الموريتاني في مختلف تجلياتها العمودية والأفقية لم تكن ذاتية الضبط والحركة وإنما فعلت فيها ثباتاً وتحولاً مؤثرات خارجية تمثلت في التواجد الأوروبي في المنطقة منذ القرن ١٥م وهو التواجد الذي سيظل في تزايد مستمر تحت دوافع عديدة، تجارية طوراً واستكشافية طوراً آخر، إلى أن يتحول إلى استعمار مباشر، به تبدأ الحقبة التي وسمنا بـ"حقبة الاستعمار وإرادة التحصين"، فكيف كانت تلك الحقبة وما أثرها على الأنساق الثلاثة السابقة ؟.

## ٢ ـ حقبة الاستعمار وإرادة التحصين:

إضاءة:

تبدأ هذه الحقبة نظرياً مع بداية إعلان فرنسا الفعلي عن إنشاء "مستعمرة موريتانيا الغربية" في ديسمبر ١٨٩٩م بحدودها الحالية، وتنتهي نظرياً كذلك مع إعلان الاستقلال الوطني في ٢٨نوفمبر١٩٦٠م، غير أن هذا التحديد بمعلميه غير حاسم في الواقع التاريخي ذلك أنه لا توجد بين الحقب التاريخية قطائع بهذه الصرامة، بل إنها تتسم دائماً بالاتصال الذي يتراوح عادة بين التكرار والترداد والرّنين وبين التشاكل والتشابك والتداخل(٨٤) وهذا ما حدا بنا في نهاية حديثنا عن الحقبة السابقة إلى القول إن مجمل التحولات والتبنينات التي شهدها المجتمع في تلك الحقبة لم تكن وليدة ذات بينه وحسب وإنما فعلت فيها كذلك قوى أجنبية تمثلت في التواجد الأوروبي على الشواطئ الأطلسية منذ منتصف القرن الخامس عشر(٨٥) وهو التواجد الذي ستتغير مقصدياته وتتعدد إستراتيجياته كلما تبدلت السياقات المحلية والدولية التي تحكم تلك القوى.

وانطلاقاً من ذلك ستتم معالجتنا لهذه الحقبة من خلال محاور ثلاثة هي:

أ- الرحلات الاستكشافية وإرادة المعرفة.

ب- الاحتلال وإنتاج القوة.

ج- الأنساق بين الاختراق والتحصين.

### ٢ ـ ١ ـ الرحلات الاستكشافية وإرادة المعرفة

إن علاقة الاستعمار بالشعوب المستعمرة ليست علاقة فجائية ولاهي بادئة مع دخول جيوشه وإنما هي في الأغلب علاقة تراكمية تؤسسها الرغبة الكولونيالية في اكتشاف الشعوب المستهدفة بقصد احتوائها، ذلك أن "معرفة الأعراق المحكومة هي التي تجعل حكمها سهلاً مجدياً فالمعرفة تمنح القوة، ومزيدٌ من القوة يتطلب مزيداً من المعرفة"(٨٦) من هنا ندرك الأبعاد الدلالية للرحلات الاستكشافية التي تعكس في عمومها تطور الهيمنة الأوروبية على الشعوب المستعمرة، كما ندرك كيف أن فرنسا لما خلا لها الجو في المنطقة بعد صراع طويل مع الهلنديين والبرتغاليين والإنجليز على الشواطئ الموريتانية مما ليس مجال تفصيله ها

هنا(٨٧) عمدت إلى تفعيل حركة الاستكشاف بقصد مزيد من المعرفة تمهيدا للهيمنة، فلقد بدأ استكشافها المنظم للمجال الموريتاني ابتداءً من القرن التاسع عشر إذ جابه تسعة عشر مستكشفاً، اثني عشر منهم ما بين ١٨٦٠م إلى ١٩٠٠م(٨٨).

وبغض النظر عن الأهداف المعلنة لبعض تلك الرحلات، وهي أهداف يصرح منطوقها بمحاولة ربط علاقات تجارية محدودة مع السكان المحليين والسعي لزيارة المدن التجارية وتوقيع الاتفاقيات مشروطة مع الأمراء، إلا أن مسكوتها يخبئ غير ذلك، إنه يرمي إلى دراسة السكان والمكان وجمع مختلف المعلومات عن المنطقة خدمة للسياسة الاستعمارية التي انتهجتها فرنسا في ذلك الحين وهي السياسة الطامحة إلى السيطرة على البلاد الموريتانية بغية ربط المستعمرات الفرنسية جنوب وشمال هذه المنطقة(٨٩)، ولقد تجلت تلك النوايا والمقاصد في الإشراف المباشر للوالي الفرنسي في سان لوي بالسنغال الجنرال فيدرب **Lous-Leon Faidherbe**(٩٠) على تجهيز العديد من الرحلات والحملات ومن أهمها حملة النقيب **C.Bourel** سنة ١٨٦٠م إلى البراكنة والنقيب **Mage** سنة ١٨٦٠م إلى تكانت و**Donnet Gaston** في الترارزة وابن المقداد في آدرار و**Camille Douls** في الصحراء وغيرهم (٩١).

ولقد انصب اهتمام هؤلاء المستكشفين على اختلاف اختصاصاتهم والمناطق التي زاروها على دراسة الناحية الطبيعية للبلاد حيث درسوا التضاريس بما فيها المناطق الجبلية كآدرار وتكانت والعصابة ومناطق الكثبان الرّملية على طول الساحل واصطحبوا معهم آلات تصوير وأعدوا مجموعة من الخرائط والبيانات(٩٢).

ولقد استمرت هذه الرحلات وتزايدت وتيرتها بحلول العشرية الأخيرة من القرن التاسع عشر الذي تجلت فيه الرّغبة الفرنسية الجامحة في احتلال موريتانيا وإلحاقها بشكل مباشر بمستعمراتها في الغرب الأفريقي بعد أن ألمت بكل ما يتعلق بها من معلومات جغرافية واجتماعية واقتصادية تخوّل لها اختراقها وبسط السيطرة عليها من دون كثير عناء.

وتجمع الدراسات التاريخية المعاصرة على أن فلسفة الاحتلال الفرنسي للبلاد وصياغة أبعادها الأيديولوجية وإستراتيجياتها العلمية تعود إلى شخصية الإداري الفرنسي كابولاني **Xavier Cappolani** (٩٣)، الذي تمّ تكليفه سنة ١٨٩٨م بمهمة استكشافية من والي السودان الغربي الجنرال **M.De Trantinian** لدى قبائل الحوض وبيظان وطوارق أزواد، وقد استطاع من خلالها بفضل تكوينه العربي الإسلامي الذي جعل بعضهم يحسبه مسلماً، وبفضل حنكته السياسية وخبرته بكل أشكال ووسائل الدعاية والإقناع أن ينجح في إخضاع

العديد من القبائل التي زارها، ولقد كان في رحلته هذه واعياً بأهدافه حريصاً على تسجيل المعلومات والملاحظات التي من شأنها زيادة الحكومة الفرنسية خبرة عن بلاد البيظان وهي البلاد التي تشتمل على القبائل الناطقة بالحسانية وتتكئ على تراث تاريخي وميثولوجي واحد ورؤية متجانسة للعالم ويجمعها النطاق الممتد من الضفة اليمنى لنهر السينغال جنوباً إلى صحراء الجزائر شمالاً ومن خاي وتنبكتو في السودان الغربي (مالي) شرقاً إلى رأس جيبي بالمغرب غرباً(٩٤). وقد قدم كابولاني إثر مهمته هذه تقريراً إلى الحكومة الفرنسية سيتمّ بموجبه رسم الخطوط الكبيرة لاحتلال البلاد الذي ترجمه مشروع إنشاء "موريتانيا الغربية" LA MAURITANIE OCCIDENTAL الصادر في ديسمبر ١٨٩٩م عن وزير المستعمرات، فكيف تمّ ذلك؟ وما هي أبرز محطاته؟.

## ٢ - ٢ - الاحتلال وإنتاج القوة

لقد كان مشروع كابولاني الاستعماري قائماً على مرجعية معرفية أسسها تجواله في مجال اجتماعي ولساني أدرك بحكم تكوينه الاستشراقي أنه يشكل وحدة تاريخية واجتماعية جديرة بأن تحتل كاملة، وعلى الرغم من اتساع مشروعه هذا وأهميته الإستراتيجية بالنسبة لفرنسا، إلا أنه حين قدمه لحكومته جوبه بداءة بمعارضة عنيفة من لدن الوالي الفرنسي بالسينغال، كذا التجار الفرنسيون بسان لويس، فضلاً عن التحفظ الذي أبدته الخارجية الفرنسية نتيجة العلاقات الدولية والتنافس الإقليمي أنذاك.

وعلى الرغم من هذه المعارضة فقد استمرّ كابولاني في مساعيه لإقناع حكومته، إلى أن تمّ له ذلك في ٢٧ ديسمبر ١٨٩٩م بعد التعديل الذي يعطي لفرنسا متسع أفق في اتفاقيات قيد التداول بينها وإسبانيا لتقاسم المجال(٩٥)، وهكذا في ٦ يوليو ١٩٠١م شكلت الحكومة الفرنسية لجنة وزارية عهدت إليها دراسة الوضعية العامة لمستعمراتها وسبل الاتصال بينها، وقد خلصت هذه اللجنة إلى ضرورة تنفيذ المشروع الكابولاني مع تقليصه إلى المجال الموريتاني الحالي، فاعتمدت الحكومة الفرنسية نتائجها وعينت كابولاني مفوضاً عاماً لإدارة هذا المركز مستقبلاً (٩٦).

هكذا بدأ اكتساح الأراضي الموريتانية من طرف فرنسا، متوسلة في العهد الكابولاني أداة المعرفة رافعة مجرة من الشعارات كاستتباب الأمن وبسط العدالة وحماية الزوايا من ظلم حسان والزنوج من حيف العرب مُمَرِّرة كل ذلك عبر خطاب يعي عقلية متلقيه، لذلك ركّز في البدء على مشاييخ الطُرق الصوفية لما لهم من سلطة روحية ونفوذ اجتماعي، غير أن هذا

الخطاب ما كان لينطلي على المجتمع أجمعه، فجوبه وتمت مقاومته، فكان كابولاني نفسه أول ضحاياه وذلك يوم ١٢ مايو ١٩٠٥م، بعدها أخذ الاحتلال الفرنسي طابع القوة وانتدب لتنفيذه العديد من الساسة والعسكريين مما عن تفاصيله يضيق المقام(٩٧).

غير أنه بالرغم من طابع القوة المؤسس على أرضية المعرفة الذي وسم الاستعمار الفرنسي، فإنه لم يتمكن من بسط سلطانه العسكري على كافة التراب الوطني ويفرض هيمنته الإدارية على المجتمع إلا ابتداءً من سنة ١٩٣٤م، وهي السنة الفارقة في تاريخ المقاومة الوطنية (٩٨).

وإذا كنا ألزمنا أنفسنا عدم الوقوع في حبائل التاريخ فإننا نضرب صفحا ها هنا عن تفاصيل الأحداث والوقائع وترسم خطى الاستعمار في البلاد منطقة منطقة، وسنكتفي بالوقوف على أهمّ الإستراتيجيات السياسية التي توسلتها السياسة الفرنسية في سبيل بسط سيطرتها، وهي إستراتيجيات تعكس بدورها أهمّ مراحل تلك السيطرة، كما تعكس أبرز الارتجاجات والتموّجات التي شهدتها هذه الحقبة وانعكاس كل ذلك على مختلف الأنساق ومنها على وجه الخصوص الأنساق الشعرية.

فلقد مرَّ الاستعمار الفرنسي في البلاد بمراحل ثلاث، تعكس بنية الخطاب الكولونيالي وميكانزماته الاستحواذية، وهذه المراحل هي(٩٩):

١ ـ مرحلة الاستعمار المباشر (١٨٩٩- ١٩٤٦م) وقد عمدت فرنسا في هذه المرحلة إلى اتباع سياسات مختلفة حسب ميزان القوة ومستوى السيطرة، فطبقت على البلاد من سنة ١٩٠٣م إلى سنة ١٩٠٤ ما أسمته "نظام المحمية" **protectorat** ثم من سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٢٠م نظام "الإقليم المدني" **territoire civil** وضمّتها إلى أفريقية الغربية الفرنسية (**AOF**)، وابتداء من سنة ١٩٢٠ إلى ١٩٤٦ طبقت عليها نظام المستعمرة **colonie** ذات الاستقلال المالي والإداري.

٢ ـ مرحلة الاتحاد الفرنسي (١٩٤٦- ١٩٥٨م) وهو اتحاد يضمّ إلى جانب فرنسا الدول الواقعة تحت الانتداب وكذا المحميات وقد اعتبرت موريتانيا عضواً في هذا الاتحاد كإقليم من أقاليم ما وراء البحار (أفريقية الفرنسية الغربية ) وفيه تتمتّع بالكيان السياسي المستقل. وقد شهدت موريتانيا في هذه المرحلة وعياً سياسياً وطنياً تشكلت نتيجته أحزاب سياسية عديدة كانت تعبر بصفة واعية وملموسة عن خيارات أيديولوجية وثقافية ترتبط وثيق الارتباط بدينامية الحقل السياسي الموريتاني في هذه المرحلة (١٠٠)، وهي أحزاب تساوق وعيها السياسي مع تزايد مدّ حركات التحرر العربية والعالمية وظهور ظروف إقليمية

ودولية دفعت بفرنسا إلى العمل على التخلص من مستعمراتها والسعي بها تدريجياً نحو الاستقلال.

٣ ـ مرحلة الاستقلال الداخلي (١٩٥٨- ١٩٦٠) جاءت هذه المرحلة وليدة العديد من التطورات المتلاحقة وعقب الاستفتاء الذي اقترحه الجنرال ديغول في سبتمبر ١٩٥٨م على المستعمرات الفرنسية عما إذا كانت ترغب في الاستقلال الذاتي أو الاستقلال الفوري، وقد اختارت موريتانيا الوضع الأول، فأعلنت عن نفسها دولة ذات استقلال ذاتي في نوفمبر ١٩٥٨م، غير أن هذا الاستقلال كان عابراً بفعل التطورات المرتقبة، وما فتئ أن أصبح تاماً وأعلن عنه في ٢٨نوفمبر ١٩٦٠م.

تلك هي أبرز المحطات الاستعمارية التي مرّت بها موريتانيا في هذه الحقبة وقد استعرضناها طيّاً يقتضيه المقام، لأننا كما سبق أن أكّدنا لا نستهدف سرد التاريخ لذاته، وإنما غايتنا إمساك أبرز المفاصل التي نحسبها تراسلت مع الوعي الجمعي وفعلت بنسب متفاوتة في خلخلة أنساقه المعرفية، فما مدى تلك الخلخلة؟ وبأي الوسائل تمّت وهل عمل العقل الجمعي على تحصين ذاته والدفاع عنها في وجه الهجمة الاستعمارية على مستوى الواقع والنص أم أنه رضخ لسلطان الاستعمار المتسلح بالمعرفة والقوّة؟ ذاك ما نسعى لمقاربته في المبحث أدناه.

## ٢ ـ ٣ ـ الأنساق بين الاختراق والتحصين:

لم يكن الاستعمار الفرنسي قادراً على بسط سيطرته على المجال الموريتاني وإخضاع مجتمعه لولا أن عمل تدريجياً على اختراق أنساقه الدينية والثقافية والاجتماعية متوسلاً وسائط عديدة وآليات متنوعة وإستراتيجيات متبدلة حسب متغيرات السياق ومستوى السيطرة، كل ذلك وهو متسلح بالمعرفة والقوة، دقيق في توظيفهما وفق مقتضى الحال، وتلك سمة تميز بها الاستعمار في العهد الحديث والفرنسي منه بخاصة، فكيف اخترق الاستعمار الفرنسي الأنساق المعرفية المشار إليها، وهل قاومه المجتمع على هذا الصعيد، وبأي الآليات تمّ ذلك؟ هذا ما سنعالجه باقتضاب يقتضيه المقام، متناولين كل نسق على حدة.

٢- ٣- ١- **النسق الدّيني:** إذا كان هذا النسق قد اكتمل بنية ومرجعاً على المستويين العقدي والتشريعي في حقبة التأسيس والتأصيل كما سبق بيانه، وكان المستوى العقدي منه قد انغلق على ذاته ثابتاً بنيوياً تؤسسه الأشعرية اعتقاداً والتصوف العملي مسلكاً حياتيا على طريقة الجنيد السالك، فإن الجانب التشريعي منه وجد نفسه في هذه الحقبة مدعواً إلى التنزّل على الواقع والوقائع نصوصاً يؤسس عليها الفقهاء مواقفهم الفكرية

وخصوصاً موقفهم من "نازلة الاستعمار" قبولاً أو رفضاً، وهي "النازلة" التي يبدو أنها كلما رسّخ المستعمر أقدامه في الواقع وبسط سلطته على المجتمع خفّ السجال الفقهي حولها إلى أن حسم في النهاية لصالح القابلين به سلطة متغلبة، وهو أمر نحسبه عائد إلى عوامل عديدة، بعضها متعلق بطبيعة النظر الفقهي في البلاد وبعضها الآخر متصل بمنهج الاستعمار الفرنسي، ولعل أبرز تلك العوامل بشقيها ما يلي:

١ ـ سابق عهد الفقهاء الموريتانيين بقبول سلطة الحاكم المتغلب ممثلاً في الإمارات الحسانية على الرّغم من استغراق ذمّة حسان، وعليه يكون قبول الاستعمار مجرد صياغة دينامية للنظر "النوازلي" في حقبة التأصيل.

٢ ـ قوة سلطة الخطاب الاستعماري وقدرته على التّقنع والإقناع، باعتبار الاستعمار لم يأت إلا لصالح العباد والبلاد وإيقاف السّيبة وإنصاف المظلومين والضعفاء، وأنه لن يتعرض للأعراض ولن يتدخل في عقائد الناس بل سيشجّع العلماء والطلاب على تأدية رسالتهم على الوجه الذي يحلمون به.

هكذا لهذين العاملين استطاعت فرنسا كسب بعض رموز النخبة الدينية إلى جانبها وتوظيفها أداة لتمرير خطابها والترويج له عبر فتاوى تتكئ على إرث فقهي ومكبوت أيديولوجي كفيل بإخضاع العامة وإقناعها بالمشروع الاستعماري.

ولعل من أبرز تلك النخبة كلاً من العالمين الجليلين الشيخ سعد بوه(١٠١)، والشيخ سيديا باب(١٠٢)، اللذين يعدان القنطرة الدينية والسياسية التي عبر عليها الاستعمار إلى أرض البيظان. يقول الشيخ سيديا بابا في رسالة أرسلها إلى المناطق الموريتانية على شكل فتوى بتاريخ ٥ شوال ١٣٢٠هـ الموافق ٣ يناير ١٩٠٨م ما نصه:

" أما بعد فإن هذه الأفريقية الغربية لم تزل منذ قرون كثيرة بلادا سائبة يتقاتل أهلها ويتظالمون ويفقدون مصالح عظيمة ومرافق كثيرة إلى أن غلبت عليها الدولة الفرنساوية فحققت الأمان وحفظت الأموال وأصلحت الأحوال، فوجب شكر الله تعالى على هذه النعمة العظيمة، ثمّ شكر هذه الدولة المصلحة"(١٠٣).

هكذا شكّلت الفتاوى أهم القنوات التي سرّب من خلالها الفقهاء مواقفهم من الظاهرة الاستعمارية، غير أن هذه المواقف لم تكن كلّها مؤيدة للاستعمار قابلة به، وإنما هناك تيار آخر فاعل ومؤثر، رفض منذ الإرهاصات الأولى وجود الاستعمار وقاوم أساليبه في الاختراق وكشف تهافت فتاوى القابلين به، مبيناً كيف أنها تميّع أصالة النصوص الفقهية لحساب الموقف الإيديولوجي الخاص، ومن أبرز ممثلي هذا التيار المجاهد الشيخ ماء العينين ولد

الشيخ محمد فاضل(١٠٤) في مواقفه الجهادية تأطيراً وتنظيراً. فقد كتب فتوى وسمها باسم"هداية من حار في أمر النصارى" وأرسلها إلى كل الزعماء السياسيين والدينيين بموريتانيا، وسلك سبيله على إثرها كثير من الأعيان والعلماء ومشايخ الطرق الصوفية، فتبلور وعي ديني مأزوم قائم على شعور جارف يحذر من الخطر النصراني وينادي بالجهاد ونصب "الإمام" لمواجهة حالة التردّي الأمني والسياسي التي عرفتها البلاد (١٠٥)، وأعطى هذا التيار دفعاً جديداً للنّسق الديني على المستوى العقدي والفقهي حتى أضحى المرجع الرّئيس للأدبيات التي أنتجت في الحقبة الاستعمارية وعلى الخصوص الخطاب الشعري منها، ومن ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر قول بعضهم لما رأى بعض القادة الفرنسيين طالعين مع جيوشهم إلى أرض البيظان مع كابولاني (١٠٦):

| | |
|---|---|
| دفعت جيش اليمرين ذين | بجيش طه سيد الكونين |
| والعمرين وبذي النورين | وبأبي السبطين والسبطين |
| ثمّ تلوث مرج البحرين | يلتقيان بينهم وبيني |

إن هذا الازورار والرفض للاستعمار متأتٍ من الوعي الحاد بالتناقض الصارخ بين المحافظة على الدين في جميع مظاهره من جهة، والولاء للمحتل من جهة أخرى وهو الأمر الذي صاغته فتاوى التيار الرافض بكل أصالة، فأطّرت به المقاومة المسلحة وشرّعت به هجرة من لا يجد في نفسه القدرة على الجهاد، فهاجر الكثير من العلماء والأعيان ومشايخ الطرق الصوفية إلى المغرب والمشرق العربيين(١٠٧).

يقول الشاعر أمان بن الدّين مترجماً عن هذا الموقف شعراً(١٠٨):

| | |
|---|---|
| يا مسلمون دعوا النصارى عنكم | فولاؤهم مع دينكم متناقض |
| هذا "ومن يتولّهم منكم" فذا | منهم وليس لحكم ربي ناقض |
| لا تقبلوا لهم البقاء بأرضكم | واسعوا لمن هو للنصيحة ماحض |

إن استعراضنا لهذه الشواهد ها هنا لا نتغياه في ذاته قدر ما غايتنا منه إبراز أثر الوجود الاستعماري قبولاً أو رفضاً على بنية النسق الدّيني وخاصة في جانبه الفقهي الذي أضحى همّ الفقهاء تنزيله على الواقع وتأويله وفق المواقف التي يتخذونها من السلطة تأييداً أو معارضة

وهي سمة ستظل تطبع النظر الفقهي في لاحق هذه الحقبة وما بعدها.

غير أن أثر الاستعمار لم يقتصر على اختراق النسق الديني وحسب وإنما طال الأنساق المعرفية الأخرى وخاصة الثقافي منها، فكيف قام بذلك وبأي الوسائل قاومه المجتمع؟

٢- ٣- ٢- **النسق الثقافي:** إذا كان الفرنسيون كما رأينا قد عملوا على اختراق النسق الديني في بعده الفقهي وتوظيفه في خطابهم الاستعماري بغية السيطرة على المجتمع مستغلين بعض الفقهاء ومشايخ الطرق الصوفية، ساعين إلى تجنب أي صدام ذي بعد ديني بينهم والمجتمع، مروجين أنهم جاؤوا في سبيل إحلال "الأمن" و"السلام" و"العدالة" ولا دخل لهم في عقائد الناس، فإنهم سعوا كذلك إلى القيام بالعمل نفسه مع النسق الثقافي بما هو إطار فكري للإدراك الجمعي، قائم على نظام من القيم ونسق من المراجع به تتحدد الهوية. ولقد تفاجأ الفرنسيون منذ المرحلة الاستكشافية وما بعدها بالمستوى الثقافي العربي الإسلامي الرفيع الذي يتميز به الموريتانيون ويميزهم عن غيرهم من المجتمعات المجاورة فقد كتب الحاكم الفرنسي العام لغرب أفريقية في تقرير إلى وزير المستعمرات عن مهمة كابولاني في الترارزة ( دجمبر ١٩٠٢م) يبرز الخصوصية الثقافية للشناقطة قائلا:" **وجدنا شعباً له ماض من الأمجاد والفتوح لم يغب عن ذاكرته بعد ومؤسسات اجتماعية لا نستطيع أن نتجاهلها، إن علاقات تضامن وثيق تسود بينهم بالرغم من بداوتهم وتمزقهم، ومن الخطأ أن نقارنهم بالشعوب السوداء ذات التقاليد الأضعف والشعور الوطني الخافت**"(١٠٩). وقد أبدى من قبل ذلك المستشرق الفرنسي Rene` Basset في أواخر القرن التاسع عشر انبهاره بثقافة مجتمع البيظان قائلاً:" **إن لديهم ثقافة أدبية أكثر تطوراً من جلّ سكان الجزائر وإن هؤلاء البيظان يتعاطون بشغف الشعر العربي الجاهلي فكثيراً ما تسمع أحد هؤلاء البداة يحفظ قصائد امرئ القيس والنابغة وطرفة وحتى الحماسة وديوان الأعشى حتى يخيل إلى نظرك أنك أمام أحد صعاليك الجزيرة العربية**"(١١٠).

إن إدراك الفرنسيين لهذه الهوية الحضارية التي تعكسها الخصوصية التاريخية والمرجعية الثقافية جعلهم يتبعون جملة من الإستراتيجيات في سبيل اختراقها بل وطمسها ابتغاء إرساء مشروعهم الاستعماري القائم في فلسفته على الاستلاب الحضاري للشعوب المستعمرة، ولعل تلك الإستراتيجيات على تعددها وتنوع إشكالها يمكن إرجاعها إلى مستويين متداخلين، هما المستوى السياسي والمستوى التربوي، وسنقوم بمعالجتهما بإيجاز يقتصر على ما نراه ذا أثر على الخطاب الشعري بنية ودلالة كما سيتبين حين معالجتنا لأنساقه:

أ ـ **المستوى السياسي:** وقد تمثل في العمل على سلب البلاد هويتها التاريخية وعزلها عن فضائها الحضاري من خلال جملة من الإستراتيجيات بدءاً بالترتيبات الأولية لمشروع الاحتلال وانتهاءً بالمشاريع الاندماجية التي سلكتها الحكومات الفرنسية المتلاحقة فقلد صممت فرنسا في البدء خريطة البلاد ونظمت إدارتها على نحو يكفل ما يرمى إليه الحصار الثقافي من عزل البلاد عن محيطها العربي الإسلامي فقد شذبت أطراف "بلاد البيظان" كما تصورها كابولاني في خريطته الأولى، وحولت مسالك التجارة من الشمال إلى الجنوب، وحشرت بلاد شنقيط في منطقة أفريقية الغربية الفرنسية واتخذت مدينة سان لوي عاصمة للبلاد (١١١) وهي ترتيبات عمل الاستعمار على تكريسها وتوصيف البلاد من خلالها وظلت تعكسه مجمل السياسات الفرنسية اللاحقة سواء عبر التسيير الإداري أو من خلال مختلف الخيارات الاندماجية التي سلكها في سبيل تحقيق أهدافه يقول لكرتوا " **إن السلطة الاستعمارية زجت بموريتانيا في أفريقية الغربية الفرنسية واتخذت مدينة سان لويس مقراً لحكومتها وبذلك فرضت على الشعب الانبتات عن جذوره**" (١١٢) وهو أمر لم يقتصر تحقيقه على المستوى السياسي وحسب، وإنما طال وبشكل أكثر تخطيطاً وعمقاً المستوى التربوي، فكيف تمّ ذلك وأية إستراتيجيات وظفت فيه؟

ب ـ **المستوى التربوي:** لا شك أنه لا يمكن الفصل عملياً بين السياسة الاستعمارية في المجال التربوي وبين سياسته العامة تُجاهَ الشعوب المستعمرة، فكلاهما يدعم الآخر ويغذيه في سبيل بسط الهيمنة واجتذاذ ثقافة المجتمعات من جذورها.

من هنا أدرك الاستعمار الفرنسي الدور الذي يمكن للمدرسة أن تلعبه في سبيل اختراق البنى المجتمعية وإنشاء طبقة من الأهالي مغرّبة ثقافة وطرائق تفكير يوظفها لتمرير أغراضه الاستعمارية، وتنوب عنه في حال استقلال البلاد حتى لا تنقطع أسباب وجوده ويظلّ حاضراً وإن من وراء حجاب، لذا فقد رسم لسياسته التعليمية الفرنسية أهدافاً ظلت نصب أعين سياسييه بقدر أعين تربوييه نفسها وهذه الأهداف هي:(١١٣)

١ ـ **التمدين: civiliser** وهو هدف من الثوابت البنيوية في العقل الاستعماري القائم على التمركز الذاتي والنظرة التهميشية للآخر المغاير، فهو يرى نفسه يتحمّل "المسؤولية الأخلاقية" في الأخذ بأيدي الشعوب المستعمرة إلى مصاف المدنية باعتبار تلك الشعوب بدائية وهمجية يقول الوالي الفرنسي العام `Brevie في تعميم أصدره سنة ١٩٣٣م" **لقد جعلت الظروف فرنسا المتحضرة على صلة بعرق أقلّ تقدماً تضطلع بجعله في طريق التقدم، فهل يتعين عليها والحال هذه أن تفرض عليه حضارتها، إن إجراءً كهذا يتطلب حذراً شديداً،**

**تماماً كأمّ حذرة تعلم ابنها المشي في خطواته المتعثرة الأولى... إنها حضارتنا التي تنحني إلى الأمام نحو حضارته وتتكيف معها لدعم مجهوداته وبالتالي دفعه نحو التقدم الاقتصادي والاجتماعي بطريقة بطيئة ولكن عقليته بالتأكيد سوف تتغير"(١١٤).**

إن هذا الهدف الذي يصرح به هذا الخطاب الاستعماري ليس الوحيد خلف إنشاء الفرنسيين للمدارس في مستعمراتهم وإنما هناك أهداف أخرى منها:

٢- الفرنسة **franciser**: بما أن اللغة هي أداة التعبير والتفكير فقد عمل الاستعمار على جعلها اللغة الإجبارية الوحيدة مدرساً إياها ومدرساً بها، "ذلك أن الاستعمار الفرنسي إذا كان يبذل كل جهده ليعلمك أن تفكر وأن تحسّ بكل ما هو فرنسي، فذلك لأنه يفرض عليك قبل كل شيء أن تتكلّم الفرنسية، وهو ما يشكل مذهباً وطريقة دارجة بالنسبة للمستعمر الفرنسي، خلافاً للطريقة الإنجليزية والبلجيكية في أفريقية"(١١٥)، وإذا كانت مقاصد الاستعمار الفرنسي من تحقيق هذا الهدف هي الهيمنة، فإنها تهدف من ورائه كذلك إلى تحقيق ثالث أهداف سياستها التعليمية.

٣- الانتقاء **selectionner**: ويعني هذا الهدف أخيار عناصر من الصفوة المتعلمة وتكوينهم تكويناً خاصاً حسب احتياجات الإدارة الفرنسية قصد تنفيذ مشاريعها ومخططاتها على كل الأصعدة الحياتية، مما يعزز من سلطتها ويغرس هيبتها في نفوس الأهالي، وفي هذا الإطار جاء إنشاؤها لمدارس أبناء الوجهاء، وهي المدارس التي سيمثل خريجوها فيما بعد النخبة الوطنية لدولة الاستقلال.

تلك هي أبرز الأهداف التي رمى الفرنسيون تحقيقها من مدارسهم، وهي مدارس عملوا على تعميمها وفق إستراتيجيات عديدة تعتمد الترغيب طورا والترهيب طوراً آخر مما ليس مقام تفصيله ها هنا(١١٦)، كلّ ذلك ابتغاء اختراق النسق الثقافي الموريتاني كما رسمنا أبرز ملامحه في حقبة التأسيس والتأصيل.

والواقع أن ذلك المسعى لم يقتصر على تأسيس المدارس وحسب وإنما تعداه إلى العمل على احتواء وتوجيه ومحاصرة التعليم الأصلي متمثلاً في المحاضر (١١٧) حيث تمّت مراقبتها ومضايقة مشاييخها وتجفيف مواردها " ولما لم تؤت سياسة العصا الغليظة النتائج المرجوة عززها المستعمر باستخدام أساليب الترغيب أملاً أن تكون أجدى في اختراق جدار المحضرة المنيع، فأصدر مرسوماً يقضي بصرف منحة شهرية قدرها ٣٠٠ فرنك ( ٦٠ أوقية) لكل شيخ محضرة مقابل تخصيص ساعتين لتعلم اللغة الفرنسية (١١٨).

وعلى الرغم من مختلف الإستراتيجيات التي اتبعها الاستعمار في سبيل إرساء مدارسه إلا

أنها لم تلق الترحاب والقبول اللازمين، ذلك أن غيرة الموريتانيين على ماضيهم التليد وثقافتهم المتأصلة وتمسكهم بدينهم بالإضافة إلى كراهيتهم للمحتلّ كلها أمور عززت المقاومة الثقافية وحرّضت النخبة الدّينية والأدبية على مناوأة تلك المدارس والتحريض ضدها بالفتاوى طوراً وبالشعر طوراً آخر، مما كانت انعكاساته كبيرة على تعاطي مختلف الأهالي معها، يقول الشاعر أحمد بن الشيخ عبد الرحمن نافياً العلم والدين عن مناهج المدرسة الفرنسية محدداً أهدافها في الغي والفسق:(١١٩)

لا علـم لا ديـن لا تقـوى يؤمّـل مـن ... عـلـم قـريـن عـذاب مؤلـم بيـس

ولا مزيـد مـن الأجنـاس في حُجُـر ... تبنـى لغـيّ وتفـسيق وتبخيـس

بـاعوا الحواميم فيها بالحمام كما ... بـاعوا الطّواسين فيها بالطواويس

وعلى الرغم من المقاومة الثقافية العنيدة التي جوبه بها المشروع الاستعماري الهادف خ إلى اختراق النسق الثقافي، فإن هذا المشروع بشقيه السياسي والتربوي قد ترك مع الزمن أصداء ستظل في تصاعد مستمر وسيتردد رجع صداها في مختلف مناحي الحياة الموريتانية مما سيترجم عنه الخطاب الشعري في مضامينه وطرائق تصريفها وهو الأمر ذاته الذي حدث على مستوى النسق الاجتماعي، فكيف تمّ ذلك وبأي الإستراتيجيات الاستعمارية تحقق؟

٢- ٣- ٣- **النسق الاجتماعي:** لقد عمل الاستعمار الفرنسي منذ مراحله الأولى على فهم ميكانزمات بنية المجتمع الموريتاني على المستويين الأفقي والعمودي فهماً دقيقاً يضمن له التعامل السياسي المدروس معها، قصد توظيفها في خدمة مشروعه الاستعماري، وقد أدرك أن هذه البنية بالرغم من هشاشتها تقوم على تقاليد اجتماعية متماسكة وتراث سردي راسخ وعناصر دفاع ومقاومة ذاتية الضبط، وهي أمور قد تقف في وجه مصالحه الاستعمارية، وعليه فلا بدّ لها من تدبير قوي يضمن تفكيكها وإعادة إنتاجها وفق ما تتطلبه المرحلة، وقد عمل على تحقيق ذلك وفق إستراتيجيات عديدة كان أهمها إعادة إنتاج الإرث الشربيي( نسبة إلى حرب شريبة) وهو الإرث الذي أصّل – كما أسلفنا - قواعد الانقسام الشرائحي وأسّس سلّم التراتب داخل المنظومة الواحدة، لذا عمل الفرنسيون منذ اللحظة الأولى على تطبيق سياسة قلب موازين القوى داخل البنية الاجتماعية كما رسمناها سابقاً في حقبة التأسيس والتأصيل، فكان "الزوايا" أكبر المستفيدين من الاستعمار حيث عمل منذ دخوله

على كسبهم والتحالف معهم على حساب القبائل المحاربة، الأمر الذي انعكس بالإيجاب على وضعهم الاقتصادي والثقافي حيث مكّنهم "الأمن" الناجم عن مركزية السلطة الاستعمارية من انتعاش الأنشطة التقليدية التي كانوا يزاولونها من تنمية حيوانية وتجارة وتعليم وإشعاع روحي، كما كانوا السبّاقين إلى دخول المدارس الفرنسية فجعلهم ذلك الأكثر استفادة من الوظائف في الدولة الاستعمارية (١٢٠). وعلى عكس"الزوايا" كانت القبائل المحاربة أكبر المتضررين بكل المقاييس من التواجد الاستعماري الفرنسي، فقد جردها من مميزات ووسائل سلطتها وهيمنتها، كما جرّدها من مصادر دخلها، الأمر الذي جعلها تمثل أول وآخر أعدائه في كل المناطق الموريتانية على حدّ تعبير De CHassey (١٢١). غير أن الاستعمار سيعمد في مراحل متأخرة ( ١٩٣٦م) إلى إعادة الاعتبار لهذه الشريحة ولسلطاتها الأميرية وذلك بهاجس التوازن الاجتماعي والأمني.

وإذا كانت تلك هي وضعية الأرستقراطيتين الدينية والدنيوية في الحقبة الاستعمارية وقد طُوّعتا على استثناء في ذلك يسير، فإن بقية الشرائح المجتمعية ظلّ وضعها كما هو، مجالاً يُمارس عليه المستعمر عبر وسائطه القهرَ ومصدراً اقتصادياً عبر الوسطاء أنفسهم يُستنزف.

أما البناء القبلي فكان مرتعاً خصباً أوقد فيه الاستعمار الأحقادَ والنزاعات بين القبائل القوية لاضعافها والقيادات المتحالفة لتمزيقها، فأسس بذلك – بالرغم من ادعائه أنه أنهى حالة "السّيبة" قبله – قواعد "سيبة" جديدة تهافتت فيها القبائل على التاريخ وطبعت علاقة شيوخ العشائر والأهالي بتنافر خلقي حاد تجسّد في قلب موازين ممارسة السّلطة المتوارثة، وأثناء هذا وذاك استطاع الفرنسيون بفضل سياستهم التعليمية وإستراتيجياتهم السياسية إنتاج شريحة اجتماعية جديدة طالعة من رحم البنية التقليدية في بنائها العمودي والأفقي، ومغايرة لها في الآن ذاته فكراً وثقافة وأساليب إنتاج، إنها خليقة فرنسية خالصة بقدر ما تستمد قوتها ونفوذها الاقتصادي من وظيفتها داخل الإدارة الاستعمارية بحكم حيازتها لمؤهل تعليمي بقدر ما تستغل منحدرها الاجتماعي على الرّغم من أن أغلب أفرادها لا يكادون يرتبطون بأية شيم خلقية مع الفقهاء والأمراء والأولياء الذين يحملون ألقابهم العائلية(١٢٢). إن هذه الشريحة هي التي اتكأ عليها الاستعمار في تسيير شؤون البلاد، فكانت إلى جانب خبراتها المهنية التي شكلت له رافد قوة سياسية واقتصادية قنطرةً تربطه بالأهالي وتصله بالزعماء التقليديين، وعبرها يُنفث قراراته ويروّج لخططه المستقبلية، وهي ذاتها التي سترث عنه دولة الاستقلال وتشكّل عمقه الإستراتيجي في لاحق حقبها.

غير أن هذا القول لا يعني البتّة أنها كانت كلّها مسلوبة الإرادة، مستلبة الوعي، وإنما عبر هذا الدّور ذاته استعاد الكثير منها وعيه، وأدرك خطورة مهمته التاريخية في الأخذ بيد شعبه نحو الانعتاق السّياسي والاستقلال الوطني، إلا أنه في الآن نفسه كان مستوعباً لقوانين اللعبة السياسية مع المحتل ومدركاً حدود خطاب المرحلة، وشيئا فشيئاً ناضل، وخطوة خطوة أوصل البلاد إلى الاستقلال.

تلك هي أبرز الخصائص الفوقية التي اتسمت بها حقبة الاستعمار وما رافقها من إرادة التحصين، وهي خصائص استطاعت لما اتسمت به من عمق وعنف أحياناً أن تزحزح الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية عن تمركزها وانغلاقها كما عرضناها في حقبة التأسيس والتأصيل، وأن تشكّل وعياً جمعياً سينادي على نفسه في مختلف خطابات الحقبة وهي الخطابات التي سيبقى لها ترداد ورنين في حقبة الدولة الوطنية وما اعتمل فيها من أحداث ورافقها من إشكالات وتخلق فيها من أنساق، فما صورة ذلك وما مدى تراسله مع الخطاب الشعري؟.

## ٣ ـ حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث:

**إضاءة:**

لا يرتسم مَعلَما هذه الحقبة بداية ونهاية بصرامة تامة ولا قطيعة تاريخية مطلقة، إلا أنها تبدأ نظريا بإعلان الاستقلال الوطني سنة ١٩٦٠م وتنتهي مع نهاية القرن العشرين، وهي أقصر حقبة في التاريخ الموريتاني، لكنها الأخصب والأعقد والأكثر حركية وديناميّة، ففيها شهدت البلاد تجارب سياسية عديدة وأطوار تحديث عنيفة وهزات اجتماعية وثقافية متلاحقة وتنوع في الولاءات وتعدد في المواقف وتبادل في المواقع، مما يترك في مخيال الباحث صورة زئبقية، يطلبها توصيفاً فتتأبى عليه صفة ويلاحقها تشبيهاً فلا يمسك منها إلا على معالم في الطريق نادت عليها وقائع بعينها مشهودة، مما لا يثلج صدر المسكون بقوانين التراسل بين السياقات والأنساق. وبالرغم من ذلك فإننا سنسعى إلى مقاربتها بما نراه يلمُّ أطرافها ويرسم سماتها ويقتنص خصائصها المطّردة، عسانا نؤوّل في لاحق الفصول مجمل التحولات البنيوية التي شهدها الخطاب الشعري في هذه الحقبة.

وتمشياً مع ما ألزمنا به أنفسنا من تماسك منهجي فإننا سنقسم هذا المبحث إجرائياً إلى محورين اثنين هما:

٣ ـ ١ ـ الدولة الوطنية: السيرة والمسيرة.

٣ ـ ٢ ـ الأنساق المعرفية وتحديات التحديث.

### ٣ ـ ١ ـ الدولة الوطنية: السيرة والمسيرة

على الرغم من تعدد البحوث والدراسات التي قام بها بعض الباحثين الموريتانيين والأجانب من أجل رسم سيرة الدولة الوطنية وتتبع مسيرتها السياسية الحديثة مما عرضه ومحاورته ليس في عهدتنا ها هنا، فإن أغلب تلك البحوث والدراسات أنجز أساساً في حقل التاريخ ضمن مذكرات وأطارح جامعية، الأمر الذي طبعها بخصيصة السرد الكرونولوجي ووسمها بطابع التوصيف ، علاوة على الطابع القطاعي، غير آخذة نفسها بالتحليل والتأويل ولا ملزمة إياها بالتنزل ضمن رؤية شمولية تعمل على الإمساك بأبرز الميكانيزمات المتحكّمة في هذه الحقبة

بما اتسمت به من وقائع وتراكمات وانطبعت به من صراع وتشظ.

وإذ نحن نطلق هذا الحكم ملاحظة تحزُّ في مفصل المنجز البحثي حول هذه الحقبة، فإننا لا نسلب تلك البحوث والدراسات قيمتها ولا نغمطها حقها في إضاءة عتمة التاريخ المحلي، وهيهات ذاك صنيعنا، وإنما أردنا بالأمر تحفيز البحث وحثّ القائمين عليه إلى النظر في الظواهر الوطنية نظرة تقرأ الثابت في المتحول، وترقب الوحدة من خلال التعدد، وفي هذا الإطار نحسب أن سيرة الدولة الوطنية على مرِّ مسيرتها كانت محكومة بعاملين رئيسين ظلاّ يتحكمان فيها ثباتاً ويحولان ويوجهانها مسارا وتوجها، يتعاضدان طورا ويفترقان طوراً آخر، وهذان العاملان هما:

ـ عامل داخلي متعلق بطبيعة البنى التي تأسست عليها الدولة، وهي بنى هشّة، تحمل في داخلها عوامل تقويضها وتشظيها، حيث التنوع الأثني والتباين الشرائحي والتعدد القبلي على المستوى الاجتماعي، والاختلاف اللساني والتمايز المرجعي والتناقض الأيديولوجي على المستوى الثقافي، وشحٍ في العيش وقسوة في الطبيعة وضعف في الموارد والإنتاج على المستوى الاقتصادي.

إن هذه البنى ستظل بؤراً نشطة، توجه مسارات الدولة الوطنية وتفرض اختياراتها على مختلف الأحكام السياسية والمرجعيات الأيديولوجية والتوجهات الثقافية، مما سيتراسل ويتفاعل مع كافة خطابات الحقبة وخاصة الإبداعية منها بمختلف تجلياتها الأجناسية.

ـ عامل خارجي يتمثل في ثنائية المعانقة والمفارقة التي حكمت وتحكم علاقة الدولة الوطنية بفرنسا في الدرجة الأولى وكذا علاقتها مع محيطها الإقليمي. فلقد ظلّت هذه العلاقة في بعدها الثنائي الموجه الأساسي لسياسة الدولة والشاهد الأمثل الذي يتصدر الأحكام ويستبدل الحكام.

إن هذين العاملين في عملهما الجلي طوراً والخفي أطواراً وتواجدهما مجتمعين آنا ومفترقين آناءً يوفران لمن يروم قراءة حقبة الدولة الوطنية قراءة تجمع الكثرة وتوحد التعدد موجهات منهجية تكفل لخطابه التماسك ولمنهجه الصرامة.

غير أن ذلك لا يتحقق إلا لمن رام تنزيله على أبرز المحطات السياسية التي مرّت بها مسيرة الدولة، وهو ما سنقوم به باختصار مخلٍّ وطيٍّ يقتضيه سياق المكتوب وتفرضه الاختيارات المنهجية التي أقررنا بها على أنفسنا في مستهل هذا الباب من عدم الوقوع في حبائل التاريخ والوقوف عند عَرْضِ السّرد وسقط الأحداث.

فقلد مرّت الدولة الموريتانية بمراحل سياسية ثلاث، لكل منها خصائصها وسماتها العامة

وإن ظلّت جميعها محكومة بالعاملين أعلاه، وهذه المراحل هي:

### ٣- ١- ١- مرحلة الحكم المدني(١٩٦٠- ١٩٧٨م):

لقد قامت الدولة الوطنية في مبتدأ أمرها على رهان أكثر منها على معطيات موضوعية، فهي فضلاً عن كونها ولدت منعدمة الشرعية لعدم اتكائها على تجربة تاريخية أقرب من التجربة المرابطية وعدم استنادها على بعدٍ نضالي كما هو حال الأنظمة السياسية في بلدان المغرب العربي، فإنها ظهرت لدى القطاعات الشعبية الواسعة وكذا لدى دول الجوار دولة نيوكولونيالية وصنيعة فرنسية خالصة تستند في قيامها واستمرارها إلى محض دعم القوة الاستعمارية الفرنسية(١٢٣). ويتضاعف الرهان وتعصف بالشرعية معطيات الواقع حين تعلم أن البلاد كانت تدار طوال الفترة الاستعمار من خارجها في السنغال، وأن المستعمر لم يعبأ بإيجاد أي مظهر من مظاهر البنية التحتية سواء أتعلق الأمر بالمرافق التعليمية أم بالمرافق الصحّية، فضلاً عن المؤسسات الحكومية(١٢٤).

في سياق هذا الرهان تمَّ إعلان استقلال البلاد، وبرز نظام الدولة - برئاسة المختار ولد داداه - قائماً على خيارين سياسيين يترجمان مركزية العاملين الداخلي والخارجي اللذين سبق ذكرهما، وهذان الخياران هما:

- مَركزَةُ السلطة من أجل التصدي لكل نزعة ضيّقة، قبلية أكانت أم عرقية، وبسط نفوذ الدولة على مجال ترابي مترامي الأطراف، وقد استطاع إلى حدٍّ بعيدٍ تحقيق هذا الخيار من خلال الانتقال التدريجي من نظام الدولة البرلمانية إلى الدولة الرئاسية ومن التعددية الحزبية إلى الحزب الموحد ثمّ الحزب الواحد.

- ترسيخ الاستقلال الوطني في مواجهة مختلف الترتيبات الاندماجية، مغربية أكانت أم أفريقية، والسعي إلى الانضمام إلى المنظمات الإقليمية والدولية.

غير أن النظام ما كاد يرسم ملامحه هذه ويؤسس هياكله التنظيمية والإدارية ويشرع في ممارسة سلطته وتنفيذ خططه السياسية والاقتصادية، حتى بدأ تذمر عميق يتسرب إلى الأوساط الشعبية الكادحة وانتقادات جد جذرية تتصاعد من الشباب المثقف معلنة رفضها لمسار النظام على المستويين الداخلي والخارجي.فكانت أول الصيحات صاعدة من تيارٍ شبابي يتبنى عروبة البلاد رافضاً رؤية النظام في ازدواجية الانتماء وحاثاً إياه على ترسيم التعريب في السياسة التربوية، مما أرغم الحزب الحاكم على استصدار مرسوم يقضي بتدريس العربية بالتوازي مع اللغة الفرنسية، وهو أمر أثار مخاوف المجموعة الزنجية، فكانت ردود فعلها

يومها(سنة ١٩٦٦م) إضرابات أدّت إلى أحداث دموية مؤسفة، غير أن إصرار النظام على ترسيخ صفات حزبه الحاكم المتمثلة في الواحدية والرسمية والاندماجية(١٢٦)، وتلاحق الأحداث الداخلية وتزايد الوعي السياسي والنقابي لدى شرائح واسعة أدى إلى ميلاد معارضة موّحدة، تجاوزت التناقض العرقي وأسست لنفسها مظلّة مشتركة يجسّدها رفض مسار النظام.

هكذا ومنذ ١٩٦٨م، بدأت تتشكل ملامح حركة سياسية معارضة عرفت باسم الحركة الديموقراطية الوطنية وقد كان مغذوها منحدرين من كل الشرائح والأثنيات وقد تواجدوا عملياً مُتحدين فى المظاهرات التي أقيمت احتجاجاً على الأحداث الدّموية ضد عمال شركة مناجم الحديد "ميفَرْمَا" فى شهر مايو ١٩٦٨م، كما أنهم تواجدوا شيئاً فشيئاً على جبهات نظرية مشتركة مستوحاة من الماركسية اللينينية وما كادت تمر سنوات أربع حتى شكّلت حركتهم التى عرفت شعبياً باسم "الكادحين" قوة شديدة المعارضة تعمل على إبراز التناقضات القائمة في هيكل النظام بين شرائحه القيادية وأيديولوجيته المعلنة، بين طابعه الإقصائي وحرصه على تمثيل الجميع(١٢٧) .

والواقع أن النظام استطاع الاستفادة من شدة ضغط "الكادحين" عليه وقوة معارضتهم له، الأمر الذى دفعه لا إلى ردة الفعل ولكن إلى التطور أيضاً، حيث قام بمراجعة نفسه وإنجاز كثير من المشاريع السياسية والاقتصادية، لعل أهمها، علاوة على إصدار عملة وطنية (يونيو ١٩٧٣م ) وتأميم شركة مناجم الحديد " ميفرما " ( ٢٨ نوفمبر ١٩٧٤م )، مراجعة العلاقات الموريتانية الفرنسية ( سنة ١٩٧٢م ) والانضمام إلى الجامعة العربية (سنة ١٩٧٣م).

إن هذه الإنجازات الكبيرة جعلت النظام يسحب البساط من تحت أقدام "حركة الكادحين" ويتبنى شعاراتها ويروّج لخطاباتها، مما أفقدها مبرر الوجود وأضعف من سلطتها على القاعدة الشعبية العامة، فدخلت بذلك فى دوامة التّعب وبلوغ الجدار، وقد انعكس ذلك على لاحق منجزها الثقافي كما سنرى (١٢٨).

هكذا استطاع نظام ولد داداه أن يصمد أمام مختلف التهديدات التي اجتمعت ضدّه، فالصراعات العرقية وتدافع القبائل والأجيال والمؤامرات والبلبلة الاجتماعية والمعارضة الأيديولوجية، كلها تحديات ميزت الخمس عشرة سنة الأولى من حكمه، واستطاع السيطرة عليها، فاستتبَّ له الأمر، ولكن إلى حين.

هناك كان العامل الخارجي يحمل نذراً خطيرة، تكشّفت عن صراع وجد الرئيس المختار ولد داداه نفسه مجبراً على دخوله، دونما حسابات مسبقة ودون عدّة ولا عتاد، إنه

حرب الصحراء التي اندلعت في ٦- ١٢- ١٩٧٥م وكانت كفيلة لا بإنهاك الدولة الفتية، ذات الموارد المحدودة، المتلفّعة بالجفاف والتصحر وحسب، ولكن أكثر من ذلك بالإطاحة بالنّظام أجمعه في انقلاب عسكري ستدخل بموجبه البلاد مرحلة استثنائية جديدة، فكيف كان ذلك وما هي أبرز سمات تلك المرحلة؟

## ٣- ١- ٢- مرحلة الحكم العسكري (١٩٧٨- ١٩٩١م):

لم تكد حرب الصحراء تدخل سنتها الثالثة حتى أدخلت البلاد في ليل من التردي دامس، بلغت الأوضاع يومها فيه على كافة الصعد مستوى من الضعف والهشاشة أسلم مصير البلاد إلى مهب العواصف والزوابع الهوجاء، فتهددت وحدة الوطن وانهد ما تحقق من مكتسبات وأضحى الأمن يطلب فلا يرى والعيش حلم طارت به في الجوّ عنقاء مغرب، أضف إلى ذلك كله أن الجيش كتائب بلا أسلحة ولا مؤن وأنه يقاتل في حرب لا تدفعه إليها قناعة ولا تحفّزه مكتسبات، كل هذه الصورة بمختلف أطيافها التي يلوّنها الوضع الاقتصادي الشّحيح وتعيد رسمها في المدن والأرياف حالة المجتمع المتلفع بالجفاف أودت بالجيش في العاشر من يوليو ١٩٧٨م إلى القيام بانقلاب عسكري على نظام ولد داداه وتعرّف الانقلابيون للناس باسم " اللجنة العسكرية للإنقاذ الوطني " مقدمين بين يدي فعلتهم مبررات تلخّصت في نقاط ثلاث هي:

- إيقاف الحرب في الصحراء.
- تقويم الاقتصاد.
- انجاز المؤسسات الديموقراطية.

غير أن انعدام مرجعية أيديولوجية توحد العسكريين وعدم وضوح الرّؤية السياسة لديهم واستمرار الحسّ الميداني في نفوسهم أمور أججّت بينهم الصّراع والتنافس فدخلت البلاد من جراء ذلك دوامة من العنف والاضطراب والانقلابات العلنية والخفية والصراعات القبلية والجهوية والمصادمات الشرائحية والعرقية، فتكرّست الاستثنائية في كل مستويات الحياة إلى الدّرجة التي جعلت **Phippe Marchesin** يصف هذه المرحلة بقوله: " **لقد كانت سنوات قليلة كافية بالنسبة للعسكريين الموريتانيين لتحقيق رقم من أعظم الأرقام القياسية في عدم الاستقرار على مستوى تاريخ الأحكام السياسية الأفريقية المعاصرة**(١٢٩).

وإذا كان عدم تناظم العسكريين وانسجامهم أيديولوجياً وانعدام خبرتهم السياسية ميدانيا وأثر العامل الإقليمي في زعزعة الأمن داخلياً وتأثير الوضع الداخلي في إدارة الرهانات

خارجياً عوامل تضافرت فكرّست وضعية استثنائية في البلاد فإن تعاطي العسكريين بمختلف تجاريهم مع الحساسيات السياسية المهمّشة زاد الأمر استفحالاً وخلق ألغاماً سياسية واجتماعية موقوتة، فأضحت البلاد حلبة صراع بين خطاب السلطة المتلوِّن حسب توجهات مديريها وبين الخطابات السياسية الأخرى المهمشة، الساعية إلى تملك السلطة، كل حسب منهجه وحمولته الإيديولوجية والتي تتبناها في الغالب قطاعات شبابية عريضة يعكس مضمون خطابها السياسي منحدرها الاجتماعي وتوجهها الحضاري ، بين خطاب قوميٍّ عربي التوجه والمرجعية (الحركة الناصرية والحركة البعثية) وقومي افريقي الانتماء إفرانكوفوني المرجعية (حركة المشعل الافريقي FLAM) وبين خطاب أيديولوجي وطني الممارسة، أممي التنظير (الحركة الوطنية الديموقراطية والحركة الإسلامية) وخطاب ذي منحى اجتماعي مطلبي (حركة أَخي الحرطاني).

لقد ظلت هذه الخطابات الرَّكحَ الذي يُثبتُ عليه العسكريون أقدام سلطتهم تحالفاً طوراً وصداماً آخر، وكلما تمَّ تقريب حركة، أقصيت الأخرى، وكلما تحالف عسكري مع واحدة تحالف خلفه مع غيرها، وهكذا على سبيل التمثيل، في الوقت الذي قرّب فيه الرئيس محمد خونه ولد هيداله (١٩٨٠م-١٩٨٤م) الحركة الديموقراطية الوطنية وتهادن مع الزنوج أقصى حركتي القومية العربية بشقيها البعثي والناصري وانعكست الآية تقريباً مع الرئيس معاويه ولد سيدي أحمد ولد الطايع خاصة في فترة رئاسته العسكرية (١٩٨٤م-١٩٩١م) مما غذى الحركة الزنجية ممثلة في المشعل الأفريقي (FLAM) كردة فعل ترجمته بمحاولاتها الانقلابية المتتالية وتغذيتها للصراعات العرقية بين العرب والأفارقة والتي كان آخرها وأخطرها انفجار عام ١٩٨٩م، بين موريتانيا والسنغال الذي انعكست آثاره السلبية على البلدين مما أخذ وقتاً لتضميد الجراح.

هكذا كانت مرحلة الحكم العسكري بمختلف مفاصلها مسرح صراعات وتحولات وإقصاءات وتصفيات، فيها تعارضت المواقف وتباينت المواقع وتناقضت الانتماءات واختلفت الرؤى والأيديولوجيات، كل ذلك يلقى ترجمته الفاضحة في الشوارع والمدارس والمؤسسات الحكومية وغير الحكومية وردهات السّلطة وثكنات العسكر والسّجون المدنية والمحاكم العسكرية، مما أوقف البلاد على جرف هارٍ أضحى سقوطُها فيه قاب قوسين أو أدنى، فأصبح لزاماً على الحاكم المتغلب (ولد الطائع) أن يجد لنفسه متنفساً ولسلطته مخرجاً ينقذها من كرّة انقلاب جديد، من هنا دخلت البلاد مرحلة سياسية جديدة ستُنتج إلزاماتها وأزماتها ومُثلها وتمثيلاتها مما سيتصادى مع الثقافة والأدب ويجد ترجمته الصارخة

في الشعر على وجه الخصوص، إنها مرحلة التعددية الديموقراطية، فكيف كانت وما هي أهمُّ سماتها الفوقية؟

### ٣ ـ ١ ـ ٣ ـ مرحلة التعددية الديموقراطية (١٩٩١- ٢٠٠٥ م)

لقد اخترنا إجرائياً الدفع بهذه المرحلة إلى منتهى معلمها الأخير لما لذلك من دلالة في سياق التاريخ السياسي الموريتاني المعاصر، حيث يشير المعلم الأول إلى بداية التجربة الديموقراطية كما عرفت مع الرئيس معاوية ولد سيدي أحمد ولد الطائع ويرسم المعلم الثاني نهايتها مع نهاية حكمه بانقلاب عسكري ما زال أصحابه **(المجلس العسكري للعدالة والديموقراطية)** يديرون مقاليد الحكم في البلاد حتى كتابة هذه السطور.

والواقع أن انسداد الأفق السياسي الذي سبق أن أشرنا إليه وتفاقم الوضع الداخلي اقتصادياً واجتماعياً وعزلة النظام إقليمياً عوامل لا يمكن تجاهلها في تبني البلاد لهذه التجربة، غير أن الذي لا مراء فيه أن المناخ الإقليمي والدولي وضغوط الخارجية الفرنسية وشروط المانحين الدّوليين هي العوامل الرّئيسة الواقفة خلف انتهاج النظام لهذا السبيل.

وأياً ما كانت تلك العوامل فإن ولد الطائع قد أعلن في شهر أبريل ١٩٩١م تبني كافة الخيارات الديموقراطية (١٣٠) وقد شرع في ذلك ابتداء من ١٢يوليو ١٩٩١م حيث تمّ الاستفتاء على مشروع دستور للبلاد "يضمن الحريات العامة ويسمح بتشكيل أحزاب سياسية غير محدودة العدد ويصون حرية الصحافة ويقترح مجلس نواب منتخب ومجلس شيوخ ينتخب عن طريق الاقتراع غير المباشر"(١٣١).

وهكذا صدرت بتاريخ ٢٥، يوليو ١٩٩١م، القوانين المتعلقة بحرية تشكيل أحزاب سياسية وبحرية الصحافة فتعالت أصوات وانفجرت مكبوتات وامتلأت مكاتب وزارة الداخلية بملفات طلب تراخيص الأحزاب والصحف والمجلات وقد تشكل من الأحزاب حتى الآن ٣٠ حزباً ومن تراخيص الصحف والمجلات ما يزيد على المئتين غير أنها في غالبيتها أحزاب فقاقيع لا موقع لها في الواقع السياسي أحرى في البرامج والتصورات ويا بُعداً لها عن البناء الفكري كيفما كان، أما الصحف والمجلات فإن ٩٠٪ منها كانت شهادة ميلادها شهادةً لوفاتها أما غالبية المتبقي فليست سوى بالونات زينةٍ تظهر في المواسم الانتخابية ثم تتلاشى بعد انتهاء الحفل بل ربما قبلَه.

ولم يبقَ في الصورة بعد انقشاع الضباب سوى حزب السلطة الحاكم "الحزب الجمهوري" الذي تكالبت عليه الأحزاب الصغيرة تحالفاً ، ووجهاء القبائل انتساباً، وكبار التجار دعماً،

ورموز الحركات السياسية مخادنةً، كل ذلك ابتغاء الغنيمة والكسب الآني، مما أشاع ثقافة التزلف والنفاق وشَيأ القيم والمبادئ وأعاد القبلية والجهوية والمحسوبية إلى الصدارة، وتفشّت الرّشوة وشاع نهب المال العام وانهار اقتصاد الدولة ومؤسساتها وتساقطت على إثر ذلك الأحلام، فتعالت أصوات المعارضة في الداخل والخارج وأراد النظام إسكاتها بالسجن والمضايقة والتنكيل، غير أن الكيل طفح، فكانت محاولة "فرسان التغيير" الانقلابية بتاريخ ٨ \ يونيو \ ٢٠٠٣م أعمق طعنة في الصميم، غير أن النظام لم يأخذ منها الدّرس اللازم ولم يرعو بعدها واستمر في منهجه القمعي، فأقام محاكمات صورية لأبرز النشطاء السياسيين بمن فيهم فرسان التغيير ورموز التيار الإسلامي وضاق الجميع بالأمر، فأعاد الجيش عليه الكرّة ولكن هذه المرّة بنجاح تامّ ودون ما أية خسارة وذلك بتاريخ ٣ \ أغسطس \ ٢٠٠٥م.

تلك هي أبرز المفاصل التي مرّت بها الدولة الوطنية. عرضناها بالكثير من الاختزال والتلخيص، بالرغم من كثرة أحداثها وتعدد ظواهرها وخثارة دلالاتها، لا بالنسبة للمؤرخ وحسب وإنما بالنّسبة للناقد الثقافي الذي يروم تنزيل الأنساق النصّية في سيّاقاتها التداولية، ذلك أن " النسق ليس متعالياً ومفارقاً للسيّاقات التاريخية، فكما أنه يؤثر فيها، فإنه يتأثر بها، وقد يتحوّر هذا النّسق بتأثير هذه السياقات، وقد تتحرّر المؤسّسات والممارسات الاجتماعية والسياسية والأدبية من هيمنة "النّسق الثقافي" السائد"(١٣٢). من هنا تأتي مشروعية تساؤلنا عن مجمل التحوّلات البنيوية التي لحقت بالأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية في هذه الحقبة جراء تراسلها وتفاعلها مع حواضنها السّياقية، إلى أي حدٍّ فعلت فيها، وما الانزيّاح الذي عليها طرأ؟.

### ٣ ـ ٢ ـ الأنساق وتحدّيات التحديث:

لم تشهد الأنساق الدّينية والثقافية والاجتماعية من الهزّات والتصدّعات بل والتشظّي منذ العهد الأميري ما شهدته في هذه الحقبة، فلقد عرفت أطوار تحديث عنيف كسر نسقيّتها وأعادها خلقاً جديداً، حتى لكأنك تحسب تاريخ القوم شهد قطيعة إبستمولوجية وأن القوم أنفسهم غير القوم والثوابت التي كانوا بها كياناً مذكوراً أصبحت هباء منثوراً، مما يستعصي على الوصف مهما امتلك الباحث من سعة في الرّؤية وحصافة في التحليل، وبالرغم من ذلك فإننا سنسعى إلى تقديم توصيف لا يقدم نفسه قولاً فصلاً وحاشاك تحسبه مُستَقَرَ اليقين، إن هو إلا قراءة تجمع أطراف الظواهر وتلم أشتات التحوّلات. فكيف إذن كانت تلك الأنساق في ظلّ الدولة الوطنية، وما الذي ميّزها عن سابق عهدها في الحقبتين السابقتين؟

٣- ٢- ١- **النسق الدّيني**: من البدهي أننا لسنا بحاجة إلى التذكير بمركزية الإسلام في الوعي الجمعي الموريتاني، فذاك أمر قضي من قبلُ، وكفى عليه دليلاً أن الدولة الوطنية تعرّفت به مظلّة تجمع مختلف الأنساب والأحساب وتوّحد التنوع والتّعدد في إطار مذهب واحد وعقيدة واحدة وتصوّف واحد.

لكن الذي نروم تشخيصه هنا هو درجة الانزيّاح التي عرفها هذا النّسق جراء استثماره رأسمالاً رمزياً يجبذ أو ينبذ المواقف السياسية للفرد والجماعة والدّولة. وهي ظاهرة لا ندّعي بدعيّتها في هذه الحقبة، وإنما لها في سابق الحقبتين ما يؤصّلها، ويكفي دليلاً على ذلك إعادة قراءة نصوص نازلة مخصوصة ضمن سياقها التاريخي وفضائها التداولي.

غير أن أهمّ لحظتين تاريخيّتين شكّلتا مرجعية تأصيلية لهذه الظاهرة وأدّت سلطتهما النصّية إلى توجيه مسار التاريخ المحلي هما:

أ- لحظة "حرب شريبة" وما رافقها من مواقف أيديولوجية استُثمر فيها النّص الديني سلاحاً فاعلاً حتى بدت كأنّها نزاع نخبوي بين الفقهاء من أجل السلطة والغنيمة وليست حربا من أجل قيام دولة دينية كما تروّج لذلك القراءة الرّسمية.

ب- لحظة الاستعمار وما تولّد عنها من مواقف سياسية مرّرها أصحابها عبر خطاب فقهي يستثمر مختلف التأويلات والاجتهادات والاستشهادات من أجل تأصيل سلطته المعرفية ومن ثمّ تقوية مواقف أصحابه الأيديولوجية.

لقد شكّلت نصوص هاتين اللحظتين نسقاً في النظر الفقهي، على سمته سار الفقهاء في الدولة الوطنية بعد أن أصبحت متغلبة على الكيّانات الضيقة التي كانت تشّكل مجال سلطة الفقيه ( القبيلة، الإمارة، الجهة ). ذلك أن مشاغل المجتمع بحكم البداوة كانت إلى عهد قريب محصورة في فقه البادية، وكان الفقهاء هم السلطة الوحيدة التي تدير سوق النوازل المحليّ.ثمّ لما بدأ المجتمع في العقد الأول من الدولة الوطنية يعرف نوازل جديدة كـ (حلق اللحية والصلاة في الطائرة والتدخين ونقل الدم)، ظلّ الفقهاء يُقصرون نشاطهم على هذا الفضاء، لأنه ما يزال قادراً على تنميّة مواردهم النّصية وسلطتهم الاجتماعية، فضلاً عن كونه برزخاً يقيهم الاحتكاك بالدّولة التي ظلّ التعامل معها في الوعي الجمعي محلّ ريبة وتوجّس لما لها من علاقة بالاستعمار.

غير أنه ابتداء من العقد الثاني من دولة الاستقلال ولأسباب عديدة ليس هذا مقام تفصيلها لعلّ أبرزها موجة الجفاف التي ضربت البلاد والعباد وجد الناس والفقهاء منهم أن لا وَزَرَ من الفقر إلا بالهجرة إلى المدن الكبرى وخاصة العاصمة حيث العيش سهل والحياة أرغد، هناك

أناخ الفقهاء مطاياهم وتوطّد لديهم العزم على ربط الصّلة بالحاكم ومدّ جسور التعاون مع الحكومة، فانتقلوا فجأةً من فقه البادية إلى فقه الأحكام السلطانية، فنشطت حركة التأويل وكثر ليُّ أعناق النصوص وظهرت مفاهيم السلطان الغشوم والسلطان العادل، ووصل الأمر إلى حدّ طرح مسألة الخلافة وولاية أمر المسلمين وتمّ التحذير من الفراغ السياسي عبر مقولات " سلطان غشوم خير من فتنة تدوم " وعبر " الرعية على قلب الأمير" وغير ذلك من النصوص التي تحثّ على طاعة الحاكم وتحذر من الخروج عليه(١٣٣). وكان الفقيه في كلّ مرحلة سياسية من مراحل الدولة الوطنية يستدعي من المتون والشروح والحواشي والطّرر والأنظام ما به يؤسلم سلوك الحاكم ويجعله صادراً من مشكاة السُّنة النبوية الشريفة، في نزعة تبريرية تتميّع بموجبها أصالة النصوص لصالح الموقف السياسي.

وإذا كنا لا نستهدف هنا تتبع خيوط هذه الظاهرة وتجلّياتها في مختلف مراحل هذه الحقبة بالرغم من طرافة ذلك المشغل إلا أننا نشير إلى أن الأمر قد بلغ حدّ التّواطؤ بين الفقهاء والسّلطة بل حدّ الشّراكة، فتسيّسَ الدّين وتديّنت السياسة، خاصة في عهديْ ولد الطايع (١٩٨٤- ١٩٩١م) و( ١٩٩١- ٢٠٠٥م)، إذ فيهما أصبح الفقيه لأول مرّة عضواً في الحكومة يحمل لقب الوزير ويتمتّع بمزاياها المعنوية والمادية (١٣٤)، وأصبح اللسان الإسلامي للسلطة يسوّغ ممارساتها في وعي العامة مهما اصطدمت بمنطوق النصوص ومفهومها.

هكذا أمّمَت الحكومة الفقهاء وأفقدتهم رأسمالهم الرمزي إلى الحدّ الذي وصفهم فيه الداعية الشهير محمد ولد سيدي يحيى باسم " علماء بَنافَه " ( أي علماء الغذاء )، وهي تسمية مجازية عميقة الدّلالة محلياً – وذلك سبب رواجها- لأنها تسلب مفهوم الفقيه كل قيمه التبجيلية كما ترسّخت في الذاكرة الجمعية، وتهوي به في درك الجشع والنفعية والحربائية الفاضحة.

وإذا كانت تلك هي حال النّسق الديني في تجلّياته الرسمية وقد استثمر الفقهاء سلطة خطابه في سبيل مساندة وإسناد خطاب السّلطة، فإن ثمّة فقهاء قليلين ولكنهم فاعلون، فرضت عليهم ممارسات السلطة وتخريجات "فقهاء بنافه" إضافة إلى إكراهات الواقع الاجتماعي أن يوّجهوا النّصوص صوب تأويل معارض، منتقين من المرجعيّات ما به يؤصّلون موقفهم في واقع تحكمه الاستثنائية في كل شيء.

هكذا دشّن هؤلاء الفقهاء ورجال الدّين المعارضة الإسلامية، ومن تحت أكمام دراريعهم خرج التيار الإسلامي، فكانوا الواقفين خلفه منذ السبعينيات من القرن العشرين تأطيراً وتنظيراً حتى قام على سوقه رقماً صعباً في المعادلة السياسية خاصة في عهد التعددية

الديموقراطية. وقد ساعده في ذلك اضطلاع قادته الواسع على مجمل التجارب الإسلامية المعاصرة وتجنبه للمنزلقات السياسية التي وقعت فيها تلك التجارب، بالإضافة إلى قدرته الفائقة على ترهين وتبيئ تجربته بالرغم من مركزية مرجعياته المستوحاة من الفكر الإسلامي المعاصر في تجلياته المشرقية وخاصة أدبيات الإخوان المسلمين.

تلك هي أبرز الانزياحات التي شهدها النسق الدّيني في حقبة الدولة الوطنية أتينا بها طيّاً يفرضه المقام، غير أنها في مجملها ما هي إلا نسخٌ من صك زواجٍ عرفي انعقد بين السياسة والدين في واقع عهده بذلك يرتدُّ إلى الدولة المرابطية. هكذا أصبح الفقيه في حقبة الدولة الوطنية لا يؤوّل النصوص الدينية إلا وعينُه وعقلُه في اتجاه السّلطة السّياسية تأييداً أو معارضةً.

غير أن أهم نتائج انزياحات هذا النسق بالنسبة إلينا إنتاجُه لأجيال من الشعراء تجمعهم سلالة الإسلام السياسي ومرجعياته الإبداعية وإن اختلفوا في التأويل والانتقاء، تماماً كالفقهاء في استدعاء النصوص وتأويلها. إن مدونة هؤلاء الشعراء شكّلت إضافة نوعية في الشعر الموريتاني، تحتاج إلى قراءة وتأمل نقديين يغربلانها ويبرزان ما تخبئه من دلالات سياقية ونسقية.

وإذا كانت إكراهات الواقع وتحدّيات التحديث والتأثيرات الإقليمية والدولية قد وقفت خلف انزياحات هذا النسق، فإنها مجتمعة فعلت فعلها في النسق الثقافي وفتحته على فضاءات بكرٍ لا قِبَلَ له بها، فكيف كان ذلك؟

٣- ٢- ٢- **النسق الثقافي:** إذا كنا في الحقبتين السابقتين قد أرجأنا الحديث عن المضمون المعرفي لهذا النسق إلى الفصل الثاني من هذا الباب مكتفين باقتناص أهمّ السمات الفوقية التي ميّزته فيهما، فإننا نسلك السبيل نفسه في هذا المبحث، علّنا بذلك نُكمل مسيرة تحولاته عبر التاريخ الثقافي المحلي، ذلك أنه كغيره من الأنساق نتاج بَنْيَنَةٍ لا تكفُّ عن الهدم والتشييد في سيرورة من التخلق المستمر خاصة في هذه الحقبة لما اتسمت به تلاحق وتلاقح جعلها مختبر تحوُّل بامتياز.

فلقد تساوق هذا النسق مع تطوّر نشأة الدولة الوطنية وتصادى مع مجمل الأحداث والوقائع و التحولات التي شهدتها بل إنه كان محرّكها الأساسي والقابع خلفها لما له من مركزية في نشأة الدّولة ذاتها، كياناً يمتلك من الشرعية ما يعطيه حقّ الاستقلال، وهي شرعية تقوم في الأساس على الهوية الحضارية بما هي إطار للإدراك الجماعي الذي به يكون الولاء.

ولقد تجسّدت حركية هذا النسق في محورين اثنين شكّل كل واحد منهما بؤرة حيّة شديدة الحساسية والفاعلية وذلك لما حملا ويحملان من إشكالات تتجاذبها جدلية الثبات والتحوّل وهذان المحوران هما:

أ. محورٌ سياسي يتمثل في هويّة البلد الحضارية، فلقد ظلّ خطاب الهويّة على امتداد مسيرة الدولة الوطنية يحمل أصداء الحقبة الاستعمارية وما اتسمت به من رغبة عنيفة في اجتثاث البلد من عمقه الحضاري مستغلاً ما يتميز به من تعدد هو في أساسه مصدر غناه ومنبع انسجامه. ولما قامت الدولة الوطنية أخفق ساستها في بلورة إجماع سياسي يعترف بالتناقضات بين مصالح المجموعات العرقية والاجتماعية وكذا في خلق مجال سياسي قادر على تشجيع هذا الإجماع وحل التناقضات، عندها سعوا إلى الاحتماء بخطاب هوية مزدوجة المرجعيات تضع قدماً على العروبة وأخرى على الأفرقة، غير أن هذا الخطاب ما كان ليستجيب لطموحات المجموعتين العربية والأفريقية على السواء، فرفضته الأولى لانتقاصه من هويتها وتهجينه إياها على اعتبارها المجموعة التي تشكّل الأغلبية السّاحقة ولها الحق التاريخي والحضاري في إكساب البلاد خصائصها الثقافية والحضارية، خاصة أن إسلام المجوعة الأفريقية يعطيها مشروعية الإنتماء الحضاري للمرجعية العربية الإسلامية المشتركة. ورفضته الثانية على اعتباره خطاباً خدّاعاً يتقنّع بالوسطية قصد إقناعها، لكن ممارسات السلطة تكشف تهافته وعجزه عن التحقق ميدانياً، حيث إن كل توجهاتها السياسية والإدارية والتربوية ما هي إلا ترجمة عملية للقناعات الأيديولوجية التي تتبناها المجموعة العربية، سواء بتبني خيار التّعريب أو بالانضمام للجامعة العربية وتفعيل العلاقات مع المغرب والمشرق العربيين.

في خضمّ سياق ميلاد خطاب الهوية هذا والتعاطي معه وما رافق كل ذلك من أحداث وتطوّرات محلية وإقليمية ودولية نشأت ضمن المجموعتين العربية والأفريقية حركات سياسية ذات مرجعيات تعكس مواقفها الأيديولوجية وخياراتها الثقافية وظلّت تعمل فى الظّل وتعتمل فى الجسد الاجتماعي والثقافي فى نشاطٍ دؤوب تديره لعبة الخفاء والتجلي، متفاوتة التأثير والحضور، منفعلة ومتفاعلة مع الهموم الوطنية كل حسب قناعاتها وإستراتيجياتها السياسية والتنظيمية، وهذه الحركات هي(١٣٥):

١ ـ الحركة الناصرية التى ظهرت منظمة وملموسة فى المؤسسات التعليمية فى منتصف السبعينيات على الرغم من أن بذورها الأولى ترجع إلى بداية الستينيات واستمرّ حضورها فاعلاً في مختلف مراحل الدولة الوطنية.

٢ ـ الحركة البعثية التى ظهرت بشكل منظم فى بداية السبعينيات وظلت فى نمو متسارع خصوصاً على مستوى الكوادر العُليا فى الدولة، وكان لها حضور ملموس في الكثير من التشكيلات الحكومية المختلفة.

٣ ـ الحركة الزّنجية التي ولدت مبكراً كتيار قومي يعارض عروبة البلد لكنها لم تظهر كتنظيم سياسي فاعل ومنظم إلا في أواسط الثمانينات (نيسان /أبريل ١٩٨٦م ) باسم "قوى تحرير الزنوج الأفارقة في موريتانيا FLAM ".

إن استعراضنا لهذه الحركات لا نستهدفه لذاته، وإنما غايتنا منه تبيان ما شهده هذا النسق من انفجار أدى إلى تباين في المواقف الأيديولوجية واختلاف في المرجعيات التي تتكئ عليها تلك المواقف، وهو ما ترجمه بجلاء المنجز الثقافي والإبداعي لهذه الحركات على تفاوته كماً وكيفاً وتباينه مضموناً وطرائق تصريف، خاصة منجز الحركتين الأوليين الذي يشكل جانبه الشعري الجزء الأكبر من المدونة التي نشتغل بها، ذلك أننا كما بيّنا في مقدمة هذا العمل نُقصر مدونتنا على الشعر الموريتاني المكتوب باللغة الفصحى وهذا الشرط لا يتحقق في إبداعات منتسبي الحركة الثالثة لأن مرجعية أصحابها كما اللغة التي يكتبون بها هي في الأساس فرنسية، ولعله من هذه الملاحظة الأخيرة ندلف إلى المحور الثاني الذي على ركحه تشظى هذا النّسق، وكان بل وما يزال يشكّل لغما مختبئاً قابلاً لأن يُفجر المجتمع والدولة معاً، إنه المحور التربوي، كيف كسر هذا النسق؟ وما تجليات ذلك في المنجز الشعري؟

ب . محور تربوي: لقد كان هذا المحور كما سبق أن بيّنا في حقبة الاستعمار وإرادة التحصين أهمّ جانب ركّزت عليه السياسة الاستعمارية لأنه يضمن لها مزيداً من السيطرة على مستعمراتها حتى ولو استقلت عنها نظرياً، فيغيّب وعيها ويقطع دابر تراثها ويجعلها لا تعرف لغة غير لغته ولا تفكيراً غير تفكيره ذلك أن الإنسان يفكر كما يتكلّم ويتكلم كما يفكّر، لذا ظلّت سياسة فرنسا التربوية ثابتاً بنيوياً حضوراً أو غياباً في كل الصراعات الاجتماعية والأيديولوجية والإصلاحات التربوية والإدارية في حقبة الدولة الوطنية.

وإذا كنا لا نأخذ أنفسنا بتتبع تطور التعليم النظامي في هذه الحقبة وما رافقه من تدافع ثقافي واجتماعي أدى في بعض الأحيان إلى صدامات عرقية وإقصاءات فكرية، فإننا نكتفي بالقول إنه تدرج من الفرنسة المطلقة إلى فرض إجبارية تعليم العربية إلى تطبيق نظام الازدواج إلى التعريب الكامل، لكنه في كل هذه الأطوار ظلّ مبطّنا بازدواجية مربكة تسرّبت إلى الجسد الثقافي والاجتماعي، فتشرّب بها، مما ولّد فيه أوراماً أعاقت تطور الدولة على كافة

الصَّعد، وهذه الازدواجية لها مظهران:

- فمن جهة ظلّ للتعليم التقليدي (المحظرة) حضوره الفاعل، ومنتسبوه العديدون، وظلّ يحافظ على مضمونه المعرفي نفسه وإن تطورت آلياته، وفي الوقت نفسه تزايد حضور التعليم النظامي الحديث المختلف عنه كلّية في الأهداف والمناهج والمقررات، مما أنتج شريحتين مختلفتين تفكيراً وتصرّفاً وأفق توقعٍ، الأمر الذي سيتجلى بشكل فاضح في المنجز الثقافي، والشعري منه على وجه التخصيص.

- ومن جهة ثانية يعيش التعليم الحديث نفسه أزمة بنائية عميقة تترجمها فيه علاقة التجاور والتنافر بين تعليم مُفرنسٍ شديد الارتباط بالمنظومة الفرنسية لغة وتفكيراً ومثلاً وتدبيراً وبين تعليم عربي متشبث بمرجعياته الحضارية وهويته التاريخية، مما انعكس على البنية الثقافية والاجتماعية للدولة وجعل منها وجودين لا يكاد يجمعهما إلا الفضاء المكاني.

وإذا كانت تلك هي أهمُّ الهزات والارتجاجات التي عرفها النسق الثقافي في هذه الحقبة فإن ارتداداتها وانعكاساتها لم تظهر في أي نسق أكثر مما ظهرت في النسق الاجتماعي، لما له بها من مسيس الصلة وعظيم التشاكل والتشابك، فكيف تجلى ذلك وتجسد فيه؟.

٣- ٢- ٣- **النسق الاجتماعي**: لقد شهد هذا النسق منذ قيام الدولة الوطنية تحوّلات بنيوية عميقة لم يشهد مثلها من قبل، تمخضت عن أطوار تحديث عنيف وتحولات حاسمة ومتلاحقة دفعت بالبنى التقليدية إلى التكيف وفق إستراتيجيات متجددة مع متطلبات الظرف المتجدد وخلقت في الآن ذاته بنى جديدة قائمة على قواعد أملتها قوانين التطوّر على المستويين الثقافي والاقتصادي. وإذ نحن نقرُّ بصعوبة رصد كافة التحولات والانزياحات التي شهدها هذا النسق على امتداد حقبة الدولة الوطنية فإننا نحسب الخصائص التالية تشكل أهم سماته الفوقية، وهي خصائص سوف تهاجر في الخطاب الشعري وترتسم على جسده اللغوي وفضاءاته الدلالية، وهذه الخصائص هي(١٣٦):

أ ـ تفاقم الهجرة إلى المدن الكبرى وخاصة مدينة "نواكشوط" وذلك تحت مفعول الجفاف والتصحر الذي شهدته المناطق الداخلية لعقود متلاحقة ولقد نتج عن ذلك أن تضخمت هذه المدن تضخماً سرطانياً غير مضبوط تخطيطاً ولا عمراناً مما يعكس منطق البداوة والتسيب المتأصل في السلوك "البيظاني" كما نتج عنه "اختلال البنية الاقتصادية والديموغرافية وارتفاع معدلات البطالة والأمية وضعف التغطية الصّحية وخدمات النقل والمواصلات وتركز الأنشطة في نقط محدودة.

ب ـ صعود العصبيات العرقية والقبلية والشرائحية مما زاد من هشاشة التركيبة

السكانية وبذر فيها ألغاماً موقوتةً بعضها انفجر وبعضها الآخر أبطل مفعوله قبل الانفجار وغالبيتها كامنة موقوتة.

فعلى مستوى العصبيات العرقية شهدت الفترة المذكورة تنامياً متسارعاً وخطيراً في مسيرتها خاصة إثر صعود نجم مشروع النخبة الهالبولارية في الثمانينات الذي عبرت عنه نظرياً برامجها السياسية كما في وثائق ومناشير حركة (FLAM) وترجمته عملياً أعمال الشغب التي وقعت إثر فشل مؤتمر اتحاد الطلاب سنة ١٩٨٦م، وأعلنت عنه ميدانياً سلسلة المحاولات الانقلابية المتلاحقة ١٩٨٧م،- ١٩٩٠م، التي كانت ستغير البلاد واقعاً وتسميةً وانتماءً.

أما على صعيد العصبيات القبلية فعلى الرّغم مما شهده مفهوم القبيلة من تطور واتساع نقله من حدود الانحدار السّلالي إلى فضاء الانتساب الولائي وأعاد التراتبية فيها وفقاً للمكانة المادية أو الوظيفة الإدارية والسياسية في الدولة لا حسب التأصل العرقي في الجد الأول كما كان سائداً، على الرغم من كل ذلك فقد ظلت جذوتها متقدة وازدادت شرارتها اشتعالاً في هذه الحقبة خاصة في المناسبات السياسية والمواسم الانتخابية بدءاً بعهد حزب الشعب الموريتاني و مروراً بهياكل تهذيب الجماهير في المرحلة العسكرية وانتهاءً بعهد التعدد الديموقراطي الذي اعتادت القبائل في مناسباته السياسية أن ترفع أعلامها على سارية العلم الوطني، ذلك أن آلة الدولة في هذا العهد أصبحت تشكّل رافعة اجتماعية إلى أعلى مستويات السلم القبلي والعكس صحيح إذ قد تصبح سلّماً للهبوط إلى أدنى مستويات السُّلم نفسه.

ولعل من العوامل التي ساعدت على اتقاد جذوة القبيلة تعامل الحكومات الموريتانية المتتالية مع الأفراد والحساسيات وفقاً لمنطق التمثيل القبلي.

أما على صعيد العصبيات الشرائحية فقد عرفت هذه الفترة تصاعد أصوات الشرائح المهمشة تاريخياً خاصة شريحة "الحراطين" "العرب السود" التي رفعت صوتها منادية بالعدالة والمساواة، ولقد أخذت هذه الشريحة في سبيل رفع الظلم عنها طرائق شتى من التنظيمات والتحالفات والإستراتيجيات الأمر الذي دفع الحكومات المتتالية إلى اتخاذ الإجراءات الكفيلة بتأهيلها وامتصاص مطالبها بدءاً بصدور قرار إلغاء الرق بتاريخ ٥يوليو ١٩٨٠م، وانتهاء بتمثيلها في التشكيلات الحكومية المتتالية وإن تم في بعض الحالات باسم القبيلة.

ج ـ تنامي البطالة وانحسار سوق العمل فلقد أصبحت جامعة أنواكشوط والمعاهد العليا والمراكز المهنية تقذف سنوياً بمئات الخريجين إلى سوق العمل بالإضافة إلى ما يتقاطر سنوياً من خريجي الجامعات العربية والأجنبية كل ذلك شكل ضغطاً على الدولة والمجتمع خاصة بالنظر إلى تزامنه مع تراجع الأوقية وانكماش سوق الوظيفة العمومية في ظل تبني الدولة

لشروط البنك الدولي وصندوق النقد الدولي.

د . ميلاد طبقة رأسمالية متحكمة في عصب الاقتصاد الوطني نبتت في الجسد الاجتماعي ونمت نمو الفطريات شكلت ثروتها في العقود الأخيرة، إما من المال العمومي "البنوك والمناقصات الحكومية" أو من الإتجار في المجالات الممنوعة.

(هـ) ـ تنامي تشيؤ القيم (chosalitée Des Valeurs) فعلى الرغم من تجذر القيم الأخلاقية الرفيعة في المجتمع الموريتاني منذ حقبة التأسيس والتأصيل إلا أنه في العقد الأخير من هذه الحقبة أخذ فيه الفساد شكل الأواني المستطرقة، فتكرست روح الامتثال والتطفل وانتشرت الجريمة الفردية والجماعية وتجذرت قيم القبيلة والجهة والمحسوبية، كل ذلك في ظل سقوط الخطابات الأيديولوجية التي تبنتها لفترة غالبية النخب المثقفة وانهيار المُثل الميثولوجية العليا التي كانت تسم المجتمع الموريتاني لقرون خلت.

هذه هي أبرز الانحرافات الدّالة التي وسمت النسق الاجتماعي في حقبة الدولة الوطنية ومن البدهي أنها تفاعلت وتعاضت مع انحرافات النّسقين الديني والثقافي لتشكّل مجتمعة صورة هذه الحقبة وما اتسمت به من حراك سيترك أثره مناديا على نفسه في النص الإبداعي كما سيتجلى لاحقاً.

تلك هي أهم السياقات التاريخية والاجتماعية التي شكّلت مرجعيات الإنتاج والتلقي الأدبيين في موريتانيا، عرضناها بالكثير من الاختزال، مركّزين على ما فيها من الأحداث الدالة، ذات الأثر البالغ في إعادة تشكيل الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية والدفع بها صوب تخلُّق وخلق جديدين. ولقد دفعنا إلى هذا الصنيع وما انبنى عليه من إستراتيجيات منهجية قناعتُنا بما بين السياق كما حددناه في مستهل هذه الدراسة وبين النصوص الإبداعية من علاقة تفاعلية لا تقتصر على تحديد نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص والأنماط الشائعة منها وقدرتها على الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها فحسب، وإنما إسهامها كذلك في تحديد مضمون النصوص ووظائفها ضمن أُطر واضحة بل إنه " غالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حدٍّ سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، وديناميه الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديد"(١٣٧). وهو أمرٌ لا يمكن تمثله بالنسبة للشعر الموريتاني في القرن العشرين بالاقتصار على استعادة السياق

التاريخي والاجتماعي وحسب، وإنما لا بدَّ له من إعادة قراءة السياق الثقافي والأدبي الذي فيه تمَّ إنتاجه، وبنصوصه أفق انتظار أمكن تلقيه.

كيف تشكَّل ذلك السياق وما هي سماته الفوقية؟

# الفصل الثاني

# السّياق الثقافي والأدبي

## عتبة:

يسعى هذا الفصل إلى إعادة بناء السياق الثقافي والأدبي، منتبذاً لنفسه زاوية في النظر غير التي عليها درج أغلب الباحثين الموريتانيين، إذ غالباً ما يكون أولئك مسكونين بحنين هائل إلى "جواهر" في التاريخ الثقافي " فَذَّةِ الأصالة، سعياً إلى ترميمها أو موضعتها في مكان ذي شرف لا يرقى إليه التجريح"(١)، مغيبين ذواتهم، في "عمى ثقافي" أسسته سرودٌ عديدة أعطت لتاريخ القوم بعداً أسطورياً ليس لأدوات البحث التقليدي من قدرة على اختراقه، فكيف لها بتفكيكه ومساءلته؟، وإذ نحن نعي ذلك "العمى"، سنعمل جاهدين في هذا الفصل على تغيير زاوية النظر، والبحث عن ثقوب خفية منها نلجُ إلى صرح سياق الشعر الموريتاني في القرن العشرين على المستوين الثقافي والأدبي، ساعين إلى إذابته في محلول التاريخ، واقتناص ما منه نحسبه امتلك القدرة على التعالي، والسفر بعيداً في ذاكرة المجتمع وأنساق النصوص، ومن أجل تحقيق هذا المطلب، قسّمنا إجرائيا هذا الفصل إلى مبحثين هما:

١ ـ الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات.

٢ ـ الشعر بين الإنتاج والتلقي.

وسنقارب كل مبحث بما يقيمه على سوق معناه، متكئين على ما أُنجز قبلنا من دراسات، فاتحين في متنها عيناً للعقل، مراجعة ومساءلةً، سالكين في التأويل ما يضمن لقراءتنا التّماسك والانسجام، على أننا في كلّ ذلك لا ندعي بلوغ ثلج اليقين ولا الحزّ في مفصل العلمية، إن هي إلا قراءة يحكمها المنهج ويوجهها التأويل.

### ١ ـ الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات:

#### ـ إضاءة:

إننا لن نأخذ أنفسنا هنا بالتعريف بمفهوم "الثقافة" على اعتبار أن ما عرفه من التواطؤ والتواضع يكفي بحدّ ذاته للإحالة على متصور ذهني قارٍّ ومعين المشمولات، لكننا نتساءل عن السمات التي من المفترض أن تكون الصّفة أضفتها على الموصوف في المركب الاسمي "الثقافة الموريتانية"، هل اكتسبت تلك السمات من التراكم والاطراد ما يجعلها خصائص ثابتة يتعرّف بها الموصوف؟ أم أنها كانت تتبدّل بتبدل السياقات التاريخية والاجتماعية

والاقتصادية استجابة لقانون التراسل بين الأنساق والسياقات؟.

تلك أسئلة سنقارب من خلالها الثقافة الموريتانية من حيث هي ثقافة شكلتها مرجعية ذهنية معينة و تسريبات متخيل مخصوص، اتسمت بتعالقات معقّدة مع شروط إنتاجها وتداولها وسياقاتها السوسيو- تاريخية، فكانت مرجعياتها نتاج تراكمات معرفية عديدة آتية من روافد مختلفة صهرها الواقع المحلي ومهرها بطابعه الخاص، مما عضّد انتماءها لذهنيات ذويها وطرائق تمثلهم للعالم وتمثيلهم إياه.

وعلى الرغم من البعد التراكمي للثقافة الموريتانية، مثلها في ذلك الثقافة العربية في غيرها من الأقطار، مما طبع زمنها كما سنفصّل لاحقاً بالتداخل والتّموج واللولبية، وجعل حقبها متصادية الحضور في الوعي الجمعي، تماماً "كما تتعايش في غياهب اللاشعور النفسي الرغبات المكبوتة المختلفة الراجعة إلى أزمنة نفسية وعقلية وبيولوجية مختلفة"(٢)، مما يجعل مفصلتها إلى حقب زمنية مغامرة محفوفة بكثير الخطل والخطر، أقول على الرغم من ذلك، وانسجاماً مع رغبتنا في إعادة قراءة التاريخ الثقافي المحلي، والوعي بضرورة الإصغاء إلى أدق اهتزازاته وارتجاجاته فإننا ارتأينا مفصلة هذا المبحث إلى حقبتين في الزمن الثقافي تقابل أولاهما حقبة التأسيس والتأصيل كما عرضناها في فصل السياق التاريخي والاجتماعي وتقابل الثانية الحقبتين الأخيرتين في الفصل نفسه أعني حقبة الاستعمار وإرادة التحصين وحقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث، ذلك أن الزمن الثقافي يقاس في الأساس بتشكل المرجعيات وتبنيها لا بالزمن الفيزيائي في تسلسله الخطي مهما شهد من أحداث وتعاقب فيه من أحكام وحكام. وهاتان الحقبتان هما:

١ ـ ١ـ الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التأصيل.

١ ـ ٢ ـ الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث.

وستتم معالجتنا لكل حقبة، مركّزين على ما نراه يُؤسس لهذه الثقافة خصوصيتها، بوصفها نتاجاً تاريخياً يحمل تصورات ورؤى وآراءَ أصحابها، بل وطرائقَهم في التّفكير والتّعبير وأساليبهم في التّكيف والتّكييف.على أننا ننوه أن هذا التقسيم إن هو إلا إجراء منهجي حتمته علينا خطية اللغة وعلينا أملته مقتضيات القراءة، نافين بذلك وجود أي شكل من أشكال القطائع بين الحقبتين، بل ربما العكس أصح، إذْ تصورات الحقبة الأولى ومفاهيمها وطرائقها التفكيرية والتعبيرية لم تقف عند حدٍّ الحقبة المذكور، وإنما تجاوزته لتتعايش جنباً إلى جنب مع مستجدات الحقبة الثانية.

## ١ ـ ١ ـ الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التأصيل:

لقد سبق أن ساوقنا في الفصل السابق كيف تأسس النسق الثقافي وتأصل دون أن نبين عوامل ذلك التأسيس والتأصيل ومن دون أن نقتنص سماته الفوقية ونستعرض الروافد التي منها تشرّب والمرجعيات التي عليها قام، وهي أمور من دونها لا نستطيع تقديم خلاصة تركيبية عن الثقافة الموريتانية ولا ضبط تمفصلاتها الفكرية وانعكاساتها على المنجز الإبداعي، وذلك ما سنسعى إلى مقاربته في هذا المبحث.

### ١ ـ ١ ـ ١ ـ عوامل النشأة والاكتمال:

لقد تعاورت مجموعة من العوامل وتضافرت في التكوين التاريخي للثقافة الموريتانية، وقد تمَّ ذلك على مراحل وفي ظل آفاق سياسية مختلفة، يطغى عليها في الغالب ما أسماه الفقهاء المحلّيون ب"السّيبة"، إذ البلاد منذ العهد المرابطي عاشت على"فترة من الأحكام" وإن تخللتها في النادر سُلطٌ، فهشة، ومحدودة النفوذ، لكن ذلك كله لم يمنع من تكون ثقافة تنادي على طرافتها، تراكمت طبقاتها عبر الزّمن، وفعلت في تشكيلها وتأصيلها عوامل عديدة، نجملها فيما يلي:

#### ١ ـ التّعرب:

ونقصد به اتخاذ اللغة العربية لغة هوية بإرادة ذاتية لا دخل فيها لأية إكراهات خارجية وذلك على ما تعكسه صيغة "التّفعل" من عود الضمير على فاعله كما يقرر الصرفيون، وهو تعرّب لا يمكن أن نحدد بدايته بشكل قطعي جازم، إلا أن الذي لا مراء فيه هو أن انتشاراللغة العربية في المنطقة واكب دخول الإسلام إليها، لما بين العربية والإسلام من تضايف حضاري، ولعل هذا ما دفع ببعض الباحثين(٣) إلى افتراض أن ذلك الدخول والانتشار يرتد من تلقاء نفسه إلى مرحلتين:

١ـ مرحلة أولى تبدأ ببداية الدخول الفعلي للإسلام وتنتهي ـ من دون تحديد صارم ـ مع نهاية القرن ٧هـ ومطلع القرن ٨هـ. وعلى الرغم من محدودية هذا الانتشار وانحساره في دوائر اجتماعية ضيقة إلا أنه أحدث طفرة كبيرة على صعد شتى "نشأت من الانتقال من مستوى الاقتصاد الشفوي إلى طور الاقتصاد الكتابي... فأصبح بالإمكان التوسع في الصفقات التجارية ولم تعد رهينة في استمرارها بقوة ذاكرة الشهود ودرجة نزاهتهم وطول أعمارهم وغير ذلك من العوامل الذاتية، بل أصبحت هناك شروط موضوعية للتعامل وفق إطارها

الوثيقة المكتوبة طبقاً للشروط المعمول بها شرعاً"(٤).

٢ ـ مرحلة ثانية تبدأ مع مطلع القرن ٨ هـ ـ تاريخ وفود القبائل الحسانية ـ وتنتهي بتأسيس الإمارات بدءاً من آخر القرن ١١هـ. ففي هذه المرحلة تمّ تعميم التعرب وتفعيله نتيجة المثاقفة والاحتكاك بين القبائل الصنهاجية المحلية والقبائل العربية الوافدة " فكان معترك الزحام من حول منابع المياه وما دار في المسارح من احتكاك وصدام وتبادل وضيافة واختلاط وربما مصاهرات وحروب ومصالح وتحالفات مبكّرة حجر الزاوية في صهر العنصرين بعضهما في بعض وتعريب لسان صنهاجة الشعبي"(٥)، الذي كان بحاجة إلى تأصيل لغوي عضّده بنو حسان بلغتهم العربية تماما كما عضّد الصنهاجيون بما لديهم من حرارة العاطفة الإسلامية ووفرة في المعارف الدينية والتزام بالشعائر التعبدية إسلامَ بني حسان الذي كان بحاجة إلى تجديد المعلومات وتوطيد الممارسات.

وإذا كان كثير من الباحثين يميل إلى أن تعرب المنطقة قد تمّ بشكل حاسم قبل الهجرة المعقلية مقيماً رأيه على ما كان من صلات تاريخية وثيقة بين غربي القارة وشماليها، يتنقّل من خلالها البشر والبضائع جيئةً وذهاباً مما أدى إلى احتكاك لساني وحضاري كبيرين. وكان بعضهم الآخر يؤكد أن هذا التعرّب لم يحدث إلا بعد تلك الهجرة محتجا بوجود اللهجة الحسانية كقنطرة عليها عبر اللسان الصنهاجي إلى العربية الفصحى، وكانت بحق نتاج مثاقفة متفردة، بها قامت ثقافة شعبية وأخرى عالمة نادت على نفسها في الشمال الأفريقي، إذا كان ذلك كذلك، فإنّا نحسب أن لا تعارض بين الرأيين، إذ المرحلة الأولى مهّدت للثانية واستصلحت لها الأرض وما إن تمّ اللقاء والاحتكاك حتى أينعت المثاقفة وأثمرت تجربة متميزة الوجود والفاعلية.

والواقع أنه بغضّ النظر عن مدى حجيّة الرأيين أعلاه، مما ليست مُحاجّته بهدف نتغياه، فإن ثمة عوامل عديدة وقفت خلف هذا الانتشار السّريع للغة العربية بين القبائل الصنهاجية الصحراوية، نشاطر ابن الحسن وابن السعد وغيرهما من الباحثين(٦) في وجاهتها مجتمعة، وهي:

ـ عامل لساني: يتمثل في أواصر القرابة والتشابه الشّديدين بين السّامية والحامية – هذا إذا سلّمنا بانتماء البربرية إلى أصل حامي- مع أن معظم الدارسين يردونها إلى أصل سامي واحد مع اللغة العربية، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن علاقات القوّة في حقل اللغة عموماً والعربية خصوصاً تجعل البربرية كلغة شفوية محكية غير قادرة على الصّمود أمام اللغة العربية ذات الطابع الحضاري المتطور، فهي لغة تجارة وسياسة واقتصاد، ولها القدرة على

استيعاب المتطلبات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الجديدة ومن ثمّ دحر أية لغة غير قادرة على الاضطلاع بهذا الدور.

ـ عامل سياسي: راجع إلى أن التعمق في الدّين والانتماء العربي أصبحا ضرورة من ضرورات الانعتاق الاجتماعي بعد السيطرة الحسانية، فبالأول تكتسب الهيبة في قلوب الحاكمين، وبالثاني تحصل القطيعة الكاملة مع الماضي البربري المهزوم، ولعل هذا ما يفسر النزوع الجنيالوجي المتمثل في حرص معظم القبائل الموريتانية على ربط نسبها بإحدى القبائل العربية ذات الشأن، هذا إن لم تربطه بالنسب النبوي الشريف أو بأحد الخلفاء الراشدين أو بأحد الصحابة المشهورين، يقول ابن الأمين الشنقيطي " ما رأينا منهم من يقرّ على نفسه بأن أصله من سكان تلك البلاد، إلا قبيلة لمتونة حفظ لها التاريخ أصلها، والخلف في المتونة بين المؤرخين قديم، فالأكثر انهم من حمير...أما القبائل الأخرى فأكثرهم من العرب، والكل يدّعي ذلك"(٧) الأمر الذي جعل الكثير من الشعراء يتّخذ من شاعرية قومه وفصاحتهم وبلاغتهم شاهداً على عروبتهم، مدللاً بسليقته الشعرية وبأنه مطبوع على الفصاحة وإن لم يتعلّم النحو، يقول محمد بن السالم البنعمري(توفي ١٣٢٢هـ/١٩٠٤م):

| | |
|---|---|
| مصاق أني كريم العيص منتسب | إلى قريش بيوت العزّ والجدل |
| نسجي القريض وإحكامي قوافيَهُ | ولا أميّز بين العطف والبدل(٨) |

و يقول الشاعر أحمد بن محمد بن عبد الله (الذئب) مفتخراً بإتقان قومه للعربية فطريا:

| | |
|---|---|
| لنا العربية الفصحى وإنا | أعمُّ العالمين بها انتفاعا |
| فمرضعنا الصغير بها يناغي | ومرضعه تكوّرها قناعا(٩) |

ـ عامل ديني: يرجع هذا العامل إلى أن من شأن تعمق المعارف الإسلامية أن يُنشئ نزوعاً إلى تمجيد العرب وإبراز الانتماء كأنه فضيلة كبرى، كما تبين أعلاه.

ـ عامل ديمغرافي وجغرافي: يعني الأول دور ميزان القوى البشري وتطوره عبر تاريخ المنطقة مهما قيل عن قلة الوزن العددي للوافدين الجُدد، أما العامل الثاني فنقصد به طبيعة البلاد المتميزة بانعدام المرتفعات الشاهقة، مما سهل اكتمال السيطرة العربية.

إن هذه العوامل مجتمعة نحسبها كانت الواقفة خلف هذا التعرب الذي ترك آثاره العميقة في الوعي الثقافي والحضاري للإنسان الموريتاني ودفع بحركته الفكرية والأدبية على

الخصوص نحو آفاق رحبة ظلّ صداها ماثلاً في المغرب والمشرق العربيين على السواء ولعل أبرز حقل معرفي يتجلى فيه أثر هذا التعرب بشكل خاص ومتفرد هو المشغل اللغوي الذي أعطوه من الاهتمام الكثير، مما ستتجلى انعكاساته على الخطاب الشعري، كما سنبين لاحقا(١٠). غير أن هذا العامل على عمق القطيعة المعرفية والتاريخية التي أحدث لم يكن الوحيد في الدفع بالثقافة الموريتانية صوب تأسيسها وتأصيلها وإنما كانت هناك عوامل أخرى منها:

ب ـ تنامي سلطان الزوايا: لقد سبق أن تناولنا في الفصل السابق البناء الهرمي للمجتمع الموريتاني وتمفصلاته الوظيفية وألمحنا إلى الدور الثقافي الفعال لفئة الزوايا، والواقع أن هذا الدّور ظلّ في نمو واطراد متزايدين، فلا وجه للمقارنة بين ما كانت عليه هذه القبائل في بداية العصر الحساني وبين ما آلت إليه حالها خلال القرن ١٣هـ ، الذي أصبحت فيه تتميز بالإسلام المعمق والتّعرب الرّاسخ والاستقلال عن السلطة الحسانية واقعاً أو طموحاً والانتماء الكامل إلى الثقافة العربية الموحدة والواحدة(١١)، ولقد ظلّ سعيها مستمراً في سبيل تديين سائر المجتمع وتثقيفه وفق منظورها الذاتي، وكان اختصاصها وتفردها بالحياة الدينية والفكرية واتخاذها إياها شيمة بها تتعرف ومنها تستمد سلطتها الدّنيوية والأخروية عاملاً جوهرياً في النهضة الثقافية التي عرفتها البلاد في القرنين ١٢هـ و١٣هـ، وذلك من خلال تكوين وتفعيل مؤسسات تربوية "المحاضر" سيكون دورها حاسماً في تلك النهضة.

ج ـ التقليد التربوي: نعني بهذا المفهوم الطّريقة التي ابتدعها القوم في التّحصيل المعرفي، فكيفوها مع واقعهم الحؤول وتكيفوا معها بالرغم من إكراهات البداوة وما فيها من شظف العيش، ودرجوا عليها مسلكاً تكرّس وتقليداً توارثوه، فكانوا به بدعا في قانون المعرفة "إذ العلم ربيب الحضارة "كما قرّر ابن خلدون (١٢) ومن بعده أبروديل **F.BRAUDEL** حين توصل إلى أنه لا بدّ لكل ثقافة من فاضل إنتاج أي من فائض اقتصادي، لأنها هي نفسها استهلاك بل هي تبذير(١٣). ولعله لن تتضح لنا معالم هذا التقليد التربوي ما لم نتناوله ظروفَ نشأة وخصائصَ مائزة، كل ذلك باقتضاب يقتضيه المقام، إذ غايتنا إبراز دور هذا العامل في نشأة وتكوين الثقافة الموريتانية، لا التأريخ له وتتبع دقائق مكوناته.

لقد سبق أن ذكرنا في الفصل السابق كيف أن مُدُنًا تاريخية عريقة نشأت في المرحلة الفاصلة بين سقوط الحركة المرابطية والهجرة المعقلية، وعرفت ازدهاراً كبيراً بفضل رواج التجارة العابرة للصحراء في حركة دؤوب بين الشمال والجنوب، وهي حركة لم تكن تحمل معها البضائع وحسب وإنما كانت تحمل كذلك الكتب والتجارب والأفكار، مما جعل من

تلك المدن قنطرة تواصل بين المغرب الإسلامي وبلاد السودان، ودفع بالثقافة فيها إلى الازدهار، فأضحت به جزءاً من النسيج الاجتماعي والاقتصادي، حيث تشكلت فيها طبقة من العلماء والمتعلمين عملت على إعادة إنتاج التجربة المرابطية ثقافياً وإرساء تقاليد تربوية مستوحاة من التراث المشرقي، تؤطر نتاجها الفكري وتكرسه ثابتاً بنيوياً في النظام المعرفي الموريتاني، "فكانت الدراسة تتم على مستويين: المستوى الأول{المدارس القرآنية} (الكتّاب) وتركز على القرآن وحفظه، والمستوى العالي حيث تتناول الدراسات الإسلامية مثل علوم التوحيد والتفسير والحديث والفقه المالكي إلى جانب علوم الآلة مثل النحو والبلاغة أو المعارف الطبيعية مثل المنطق والتنجيم والفلك"(١٤). وكانت تلك الدراسة تتم من خلال مؤسستين تربويتين هما: المسجد والمكتب. أما المسجد فكان الإمام يترأس المجالس التي تعقد فيه بحسب جدول محدد لقراءة الحزب وسرد كتابي صحيح البخاري والشفاء، وفي بعض الأحيان يوجد إلى جانب الإمام "سارد" يقرأ بصوت جهوري منغّم، في حين يتولى الإمام أو غيره من كبار العلماء مهمة الشرح، وكانت هذه المساجد مفتوحة لكل المتعلمين(١٥). أما مؤسسة المكتب، فكانت أكثر انتشاراً بحكم كونها قاعدة التعليم المرتبطة بجماهير غفيرة من الأطفال، يتلقون فيها مبادئ القراءة والكتابة مقابل أجر محدد وهدايا يتلقاها الشيخ كل أربعاء... أما الدراسات المعمقة فكانت تتمّ في بيوت كبار العلماء وتقتصر على خاصة الطلبة لاسيما ممن وصلوا مرحلة "الملازمة"(١٦).

لقد ظلّ هذا التقليد لقرون منهجاً مُحتذى في مدن التجارة الصحراوية، حتى إذا حلَّ الربع الأخير من القرن العاشر الهجري (١٦م)، أطلّ الأوروبيون على الشواطئ الموريتانية وبدأ تنافسهم عليها وازدادت تجارة المحيطات رواجاً، وفقدت المدن وهجها شيئاً فشيئاً، وبدأ استقطابها للناس تحت طائلة الجفاف يخف، هناك بدأ تحول عميق في الإطار الاجتماعي والمؤسسي لإنتاج المعرفة، فانتقل "من محيط ضيق تحتكر فيه أسرٌ وشخصيات قليلة شارة العلم وسلطان المعرفة إلى محيط أوسع تحتكر فيه هذا السلطان وتلك الشارة قبائل تسمى"الزوايا" (١٧)، وتمّ التحول من مؤسستي المسجد والمكتب إلى مؤسسة بدوية تتلاءم وواقع القوم الجديد، الذي فرضته التحولات المتلاحقة وأقرته جاذبية الشّواطئ وحيويتها السياسية والاقتصادية والثقافية، إنها المؤسسة المعروفة محليا "بالمحضرة".

ونحن وإن كنا نضرب صفحاً عن الحديث عن هذه المؤسسة تسمية وتاريخاً وبنية، بالرغم مما لذاك من أهمية بالنّسبة لغير الموريتانيين، لأنه "من الصّعب على من لم يرَ المحاظر أن يتصورها " على حدّ تعبير محمد المختار ولد أبيه(١٨)، فلأننا نكتفي بالإحالة على الدّراسة

الرّائدة المتفردة التي أنجزها الباحث والشّاعر الخليل النحوي عن هذه المؤسسة في كتابه الموسوم بـ" **بلاد شنقيط المنارة والرباط**"، مكتفين بتعريفه الدّقيق إياها، فهي "**جامعة شعبية، بدوية متنقلة، تلقينية، فردية التعليم، طوعية الممارسة**"(١٩)

لقد أمدّت هذه المؤسسة من خلال أسلوبها التربوي الثقافةَ الموريتانية بجملة من النماذج والأطر والخطاطات ستظل توجه السّلوك المعرفي في حقبة الاختراق والتحديث.

وعلى الرّغم من الدّور المركزي للمحضرة في الدّفع بالثقافة صوب نهضتها، إلا أن ثمة عاملاً إضافياً آخر بقدر ما كان رافداً من روافد المحضرة نفسها، بقدر ما كان عنصراً فاعلاً في تلك النهضة ومتفاعلا معها، ألا وهو الطرق الصوفية، فكيف كان ذلك؟

**- الطرق الصوفية:** لقد سبق أن أبرزنا الدور الذي لعبته هذه الطرق في تأصيل وترسيخ النسق الديني على المستوى الأفقي، كما بينا كيف شكلت على المستوى الاجتماعي إطاراً مؤسسياً كاد أن يتجاوز بنية القبيلة والإمارة، غير أن أبرز خصيصة ميزت هذه الطرق كونها لعبت دوراً بارزاً في إثراء الحركة الثقافية والأدبية منها على وجه الخصوص، إذ بغض النظر عن العلاقة التشاكلية بين التصوف والأدب على مستوى الوسائل والغايات باعتماد كل منهما على الذوق والوجدان واتكائهما على خرق القواعد والعوائد وسعي تجربتيهما إلى السموّ الروحي والانخراط في وعي داخلي ما يفتأ ينمو ويتسع حتى يبلغ بالإنسان كماله(٢٠). بغض النظر عن كل ذلك فقلد كان لانتشار الطرق الصوفية في وسط ثقافي مناوئ يسيطر عليه جلامدة الفقهاء بما اتسموا به من حرفية في التأويل وصرامة في تطبيق القواعد الفقهية دور كبير في الحراك الفكري والثقافي وهو حراك احتاجت فيه تلك الطرق إلى شعراء وأدباء يذبون عنها فدفعت بأصحابها أشياخا ومريدين إلى حلبة المناظرات والمساجلات(٢١) مما أكسب السّاحة الثقافية ثراء وحيوية ودفع بالأدب فيها إلى الازدهار والتّطور، هذا بالإضافة إلى أن انتشار تلك الطرق الصوفية بين العامة والخاصة كما سبق تبيانه أدى "إلى تزايد الاهتمام بالشعر، وإقبال الناس عليه وذلك لما يساهم به من دور فعال في تربية المريدين وشحذ همم السالكين وخاصة في لحظات الذكر والسماع فأقبل عليه الشيوخ والمريدون"(٢٢) واستنشدوه وتناشدوه بل إن المشايخ كانوا يتقارضونه وتلامذتهم وينقدون ما يعرضون عليهم منه بحس جمالي يوجهه ما استقر في الوعي من أصول صناعته عند العرب مما سنفصل فيه القول لاحقاً.

إن هذه العوامل التي أتينا بها طياً فرضه علينا المقام قد أدت مجتمعة ومتفاعلة مع مختلف التحولات البنيوية التي شهدها واقع المجتمع الموريتاني في القرون الثلاثة السّابقة على حقبة

الاستعمار إلى تكوين ثقافة عالمة على درجة عالية من النّضج على المستويين الكمي والكيفي، وهي ثقافة اتسمت بجملة من الخصائص والسمات ميزتها تاريخياً، وظلّت ثاوية في بنيتها، مختبئة في خطاباتها، قادرة على التكيف مع كافة التّحولات الاجتماعية والاقتصادية اللاحقة، فما هي تلك الخصائص والسمات وما مجالات تجليها؟

### ١- ١- ٢- الخصائص والسّمات:

إن المستقرئ للثقافة الموريتانية في القرون الثلاثة السّابقة على الاستعمار يجدها قد اتسمت بالخصائص التالية:

أ- **البدوية**: وهي أبرز خصيصة تتميز بها الثقافة في هذه الحقبة، حيث المجتمع ينتجع الغيث، في ترحال دائم، متنقلا في ربوع الصّحراء، يحل أينما وجد مسارح لإبله وأبقاره، وإن أجدب المرعى كان الرّحيل إلى حيث يُشام المطر، هناك "تصادف شيخاً كسائر البداة، متقشفاً في ملبسه ومظهره، ولا يمتاز بشيء عن سكان الحي سوى أن ترى مجموعة من الشّبان تلتف حوله، يقل عددها ويكثر حسب الأزمنة، تسكن تحت الشّجر وفي أعرشة من خشب وثمام وحشائش، تقوضها وتعيد بناءها كلما ارتحل آل الشيخ. هؤلاء هم تلاميذ المحظرة"(٢٣) وقد وصفهم بعضهم، فقال:

| | |
|---|---|
| تلاميذ شتّى الف الدهر بينهم | لهم همم قصوى أجل من الدّهر |
| يبيتون لا كنٌّ لديهم سوى الهوى | ولا من سرير غير ارمدة غبر(٢٤) |

كما وصف بعضهم شيخَهم( وهو هنا المختار بن بونة الجكني- ١٢٢٠هـ / ١٨٠٤م-- ) فيما يشبه الشكوى بقوله:

| | |
|---|---|
| لك الله من شيخ إذا ما تبوات | تلاميذه مأوى لنصب المدارس |
| تيمّم ميمون الخصاصة فاتراً | على ظهر مفتول الذراعين عانس |
| يفرغ نون البحر طوراً وتارة | يهدم جحر الضبّ في "رأس مادس"(٢٥) |

هكذا انصبغت الثقافة الموريتانية بصبغة البداوة وما تحمل من إكراهات الترحال والتطواف في أرجاء الصحراء وهو أمر كان أصحابها على وعي تام به، وكانوا يعملون

جاهدين على التكيف معه والتغلب عليه، يقول محمد اليدالي واصفاً جانباً من تلك الإكراهات في مقدمة كتابه فرائد الفوائد: "... فعذري أني جمعته وأنا في تيرس أجول في أكنافها وأهيم مع أهلها يمنة ويسرة في جوفها وأطرافها:

يوماً بحَزْوَى ويوماً بالعقيق ويو ... ماً بالعُذَيْبِ ويَوماً بالخليصاء

فتَارةً أنتحي نجداً وآونة ... شِعبَ الحَرونِ وطوراً قصرَ تيماء

والطرف معتبر بكداها وأباطحها، والقلب منتظر لعداها وطوائحها، والقلم غير مساعف والهمُّ مبثوث، ولا مداد إلا مداد صبيان المكتب والترثوث، ولا جمع غالبا إلا بالليل لاستغراق النهار بالترحال الحثيث"(٢٦).

إن هذا النص يعكس بجلاء الفضاء البدوي الذي أنتجت فيه الثقافة الموريتانية واستهلكت، وبه انصبغت فحملته سماتٍ وراثيةً ستظل عالقة بها في قادم عهودها بالرغم من تبدل الفصول والغايات وتغير أفق الانتظار وسياق التلقي.

ب ـ التلقينية: وهي خصيصة يترجمها حرص الموريتانيين على طلب الإجازات والأسانيد من مشايخهم، مقتنعين بأن العلم لا بدّ أن يُتلقى من أفواه الرجال، إذ الرِّوايةُ أُمُّ الدِّراية، من هنا شاعت في أوساطهم مسلمات من قبيل أن "من أخذ الفقه من بطون الكتب غيَّر الأحكام، ومن أخذ النحو من بطون الكتب لحنَ في الكلام، ومن أخذ التوحيد من بطون الكتب خرج من الإسلام، ومن أخذ الطب من بطون الكتب قتل الأنام"(٢٧).

ج- النظمية: وهي ظاهرة فريدة واجه بها القوم إكراهات واقعهم، حيث الترحال الدائم، الذي يجعل الكتب عرضة للتلف والضّياع، لذا فقد استعاضوا بنظم معارفهم لسهولة الحفظ ، وقلة الورق، بالإضافة إلى سبب نفسي وهو إسباغ الصّحة واليقين على كل المعلومات المصاغة في قالب نظمي، لذلك تراهم ينظمون الكتاب بأكمله وإن تعددت أجزاؤه، والأمثلة أكثر من أن تضرب(٢٨).

د ـ التقليد: وهو ظاهرة مترسخة في هذه الثقافة من حيث هو فعل يفيد المحافظة على فعله عن طريق تبليغه وإعادة إنتاجه لما يفيد ذاك التبليغ من احترام وتقدير للفعل الأول سواء من الناحية العقدية أو الأخلاقية أو الفنية أو المادية وسواء كانت المقصدية التأصيل أو التّسيب أو الحفاظ على الهوية أو مجرد الإتباع لتعذر الإبداع(٢٩)، وقد عبر عن ترسّخ هذه النزعة في الثقافة المغاربية بصورة عامة والشنقيطية منها بصورة خاصة العلامة محمد النّابغة بن عمر

الغلاوي (توفي ١٢٤٥هـ/١٨٢٨م) بقوله(٣٠):

**والاجتهـــادُ في بـــلاد المَغـــرب        طـــارتْ بـــه في الجـــوّ عَنقَـــا مُغْـــرِب**

من هنا شاعت في هذه الثقافة الشروح والاختصارات والتعليقات، وكثرت الطُّرر والحواشي والأنظام، وسادت في الفقه مقولة ناصر الدّين اللّقاني (٣١): " **نحن قوم خليليون فإن ضلَّ ضللنا**"، لذا تهافت الناس على مختصره وأصبح نصه مصدراً مستظهراً وشراحُه قدوة مثلى، ومنهم أبو عبد الله سيدي عليش(٣٢) القائل:"**ونظرنا في الأدلة فضول إذ وظيفتنا محض التقليد**". كما ترسخ للشعر في ثقافة القوم "**شاهد أمثل**" تتولد عنه كلّ ممارسة إبداعية والخروج عليه بدعة، مما سنوسع فيه القول تأصيلاً وتحليلاً حين معالجتنا لسلطة النّموذج التراثي في شعر القرن العشرين.

**هـ - واحدية الزّمن الثقافي:** وهي سمة متولدة عن سمة التّقليد، ونعني بها تداخل الأزمنة والعصور في هذه الثقافة وتعايشها في وعي الإنسان الموريتاني كزمن واحد لا فرق فيه بين "الأزمنة العربية" ولا "الأمكنة". وإذا كانت هذه السّمة تشترك فيها كلّ "الثقافات" العربية القطرية كما يقرر محمد عابد الجابري(٣٣)، فإن حضورها في الثقافة الموريتانية يفوق كلّ حضور، ذلك أن هذه الثقافة فيما نحسب تعدّ الأنموذج العربي الأمثل المتبقي لعصر التّدوين، سواء على مستوى طرائق التّحصيل المعرفي كما بيّنا سابقا أو على مستوى المرجعيات الثّقافية كما سنبين لاحقاً، الأمر الذي جعل من هذه السّمة ثابتاً بنيوياً متعالياً على الزّمن ومختبئاً بعيداً في اللاشعور الجمعي، وهو ما نعتقد أنه يفسر هذا التجاور الاستثنائي الدّائم في "العقل البيظاني" بين قيّم الذّاكرة وإكراهات الواقع، مما تجلياته قديماً وحديثاً أكثر من أن تعدّ، لعل ثنائيات؛ الخيمة/الدّار، القبيلة/الحزب السياسي، التديّن/العلمانية، القصيدة الطّللية/قصيدة التفعيلة، وغيرها من الثّنائيات كثير، أبرزُ دليل، مما سنحلل حين معالجتنا للنصوص الشّعرية.

تلك سمات خمسٌ أنتجها السّياق التّاريخي والاجتماعي الموريتاني، فأعطت للثقافة فيه خصوصيتها التكوينية ونظامها المعرفي الخاص الذي تسرب عبر التعاطي والتداول إلى اللاشعور الجمعي، ذلك أن الثقافة ليست كينونة خارج تأثيرات عناصرها وبيئتها، وإنما هي فعالية تفرز ذات العناصر التي تتشكّل منها، كما أنها تحافظ أبداً على تلك العناصر وتصونها لتؤدي دوراً تكوينياً في الثقافة نفسها(٣٤).غير أن هذه العلاقة الجدلية بين الثقافة

الموريتانية وحواضنها الاجتماعية ما كانت لتحقق فاعليتها وتبصم خصوصيتها وتكتسب سماتها الذاتية، لولا أن استمدت مرجعياتها من روافد ثقافية ذات تقاليد علمية عريقة، أمدتها عبر التاريخ بفيض معرفي شكل شاهدَها الأمثلَ على الصعيدين المعرفي والسُّلوكي إنتاجا وإعادة إنتاج. فما هي تلك الرّوافد وما المرجعيات التي عبرها عبرت؟

### ١ - ١ - ٣ - الرّوافد والمرجعيات:

لاشك أن من أهمّ المداخل النقدية لقراءة ثقافة ما هو العمل على استعادة زمن تشكل مرجعياتها، ورصد مختلف الفضاءات التي منها استقت تلك المرجعيات، لأن ذلك علاوة على كونه يعيد ترتيب علاقة الذات القارئة بالثقافة فإنه يساعدها كذلك على استعادة علاقتها بالزمن كإطار لتنظيم الوعي بالتاريخ وكذا الوعي بالذات، وتأسيساً عليه نقول إن الثقافة الموريتانية لم تتبلور مرجعياتها في وقت واحد ولم يتمّ تعاطيها في سياق اجتماعي موّحد، وإنما تمّ ذلك في أزمنة مختلفة وسياقات اجتماعية متباينة وعبر دروب ومسالك عديدة. وإذا كنا في سابق هذا الفصل قد رسمنا مسار النظام المؤسسي لتلك الثقافة وبينّا اختلاف السياقات الاجتماعية التي تمّ تعاطيها فيها، فإننا سنعمل هنا على تتبع أبرز روافدها ورسم ملامح أهمّ مرجعياتها، ونحن إذ نقوم بذلك نعلن أنه لا مناص بداءة من التسليم بوحدة الثقافة العربية الإسلامية لوحدة منبعها ومصدرها الأول ولكن الروافد التي تتشعب من المحيط الواحد تصب في اتجاهات مختلفة.

ولقد درجت أغلب الدراسات التي قدّمت حول هذه الحقبة على محاولة حصر تلك الروافد انطلاقاً من طبيعة الأسانيد المتداولة في الثقافة الموريتانية دون التتبع الدقيق لكيفية انتقالها وأسباب انتقائها ودواعي رواج بعضها من دون بعض وهي أمور نعتقد أنها ضرورية لمعرفة تحيزات تلك الثقافة وحركة تطور مرجعياتها وتاريخ تشكل قيّمها المعرفية، مما لو أُنجز لدفع بالثقافة والتاريخ المحليين معاً إلى تجاوز ذاتيهما والتأسيس لقطيعة معرفية تُموضع الإنسان الموريتاني في حاضره وتدفعه إلى رسم أفق مستقبله، انطلاقاً من اللحظة المعاشة لا ارتكاساً إلى التاريخ. وإذ ذاك مشغل على أهميته، لا يدخل في عهدتنا، مع الإقرار بعدم أهليتنا علمياً لإنجازه، فإننا سنقتصر ها هنا على ما أجمعت تلك الدراسات مجتمعة على اعتباره أهمّ الروافد التي أمدّت الثقافة الموريتانية بمرجعياتها، ولعل أبرزها رافدان هما:

١ - رافد مصري - حجازي: وهو أول رافد غذى الثقافة الموريتانية خلال القرنين ١٥م و١٦م خصوصاً في حواضر الساحل، التي شهدت حضوراً كبيراً لمصادر المالكية المصرية وتلك

المتنقلة من مصر إلى القيروان عبر الأسانيد والمدارس(٣٥)، ولقد ساعدت عوامل تاريخية عديدة على تفعيل هذا الرافد وتكريسه مصدراً أول للثقافة الموريتانية، لعل من أهمها قدم علاقة المنطقة بالمشرق العربي عموماً وبمصر خصوصاً من خلال الرحلات الحجية والعلمية التي يعملها الشناقطة سنوياً ويصلون فيها الحجاز ومصر ويعودون منها بكثير من المصادر والأسانيد والإجازات العلمية والتبركية(٣٦)، مما وطّد الصلات الفكرية والروحية بين المنطقتين، وبوأ علماء المشرق لدى علماء الحواضر الشنقيطية مكانة تبجيلية رفيعة، لعل أبرز شاهد عليها ما كان لهم من علاقة خاصة بالإمام جلال الدّين السيوطي (٨٤٩ - ٩١١هـ، ١٤٤٥ - ١٥٠٥م) الذي أولوا مؤلفاته اهتماماً خاصاً بالرغم من شافعيته واستفتوه في أمور كثيرة لعل أبرز أنموذج عليها الرسالة التي بعث بها إليه الفقيه الشنقيطي محمد بن محمد بن علي اللمتوني(٣٧)، بل أكثر من ذلك ربما كانت تلك الصلة هي التي دفعت بالسّيوطي نفسه إلى زيارة المنطقة، (٣٨) أو ربما العكس، تكون الزيارة هي سبب تلك العلاقة الخاصة، وهي حدث لم يلتفت إليه الباحثون المحليون، بالرغم من دلالته في هذا السياق.

ولم تقتصر مركزية هذا الرافد في الثقافة الموريتانية على نقل الأسانيد والمتون المصرية الحجازية وحسب، وإنما أكثر من ذلك تعدته إلى أن أصبح ناقلا للأسانيد المغربية كذلك، حيث إن الشناقطة تلقوا إجازات بالمتون المغربية من طريق تمر بالمشارقة ثم تصل في الأخير إلى المؤلفين الأصليين من المغاربة، ولعل كتاب "الشفا بتعريف حقوق المصطفى" للقاضي عياض اليحصبي السبتي خير دليل على ذلك(٣٩). ويكفي لمعرفة أثر هذا الرافد في تكوين الثقافة الموريتانية أن نطالع قائمة المؤلفين المصريين الذين وصلت مؤلفاتهم إلى بلاد شنقيط كما عرضتها المصادر المحلية (٤٠).غير أن وهج هذا الرافد سيبدأ في الخفوت شيئا فشيئا مع بداية القرن ١٧م مفسحاً المجال للإجازات والأسانيد المغربية – الأندلسية، فكيف كان حضورها؟

٢ ـ **الرافد المغربي ـ الأندلسي:** لقد تعاظم حضور هذا الرافد في الثقافة الموريتانية بدءا من القرن ١٧م، وظلّ ينمو ويزدهر في لاحق القرون اطراداً مع نمو الصلات التاريخية بين المغرب وسكان الصحراء، حيث كانت الصحراء ملاذاً يحتمي في مجاهله من يستشعر عدم الأمن في المغرب، كما كان المغرب مصدراً يستنجد به من يريد تركيز قوته في الصحراء ومنهلا يؤمّه من يبتغي تعميق معارفه أو من يطمح إلى صلات السلاطين، ذلك أن جلّ علماء الصحراء كانوا يعتبرون إقليمهم جزءا من المغرب. هكذا عكس هذا الحراك الاجتماعي مثاقفة عميقة بين المجالين المغربي والشنقيطي، ولقد لعبت المدن المغربية العريقة دوراً مركزياً في

تفعيله، خاصة مدينة فاس التي ظلّت تشعّ من جامعة القرويين، وكذلك الزوايا المتعددة في الجنوب المغربي الأقرب إلى بلاد شنقيط مكاناً وتكوين سكان، الأمر الذي دفع بابن الحسن إلى القول، انطلاقاً من أسانيد ومتون البرامج التعليمية إن الثقافة الموريتانية " كانت في المنطلق امتداداً للثقافة العربية الإسلامية كما كرّستها السنّة المغربية الأندلسية، من أشعرية سنوسية في العقائد، ومالكية خليلية في الفقه، تساندهما علوم اللغة المدونة في المتون التعليمية خاصة مؤلفات ابن مالك في النحو، والخطيب القزويني في البلاغة"(٤١).ولم يقتصر دور هذا الرافد في نقل المعارف المغربية الأندلسية وحسب، وإنما عبره انتقلت كذلك الأسانيد المشرقية إلى الثقافة الشنقيطية، مثله في ذلك الرافد الأول حين ازدهاره كما سبق أن أوضحنا.

هكذا شكل هذان الرافدان في بعدهما الثنائي وعلاقتهما التفاعلية، المنهل الذي استقت منه الثقافة الموريتانية مرجعياتها المعرفية، وهي مرجعيات تمَّ إنتاجها وتعاطيها قبلياً في المشرق والمغرب العربيين، ثمّ انتقلت إلى المجال الشنقيطي، ليعيشها بعدياً، مما كرّس في الثقافة الموريتانية ما سبق أن ألمحنا إليه من ظاهرة التقليد والاجترار وجعل زمنها يعدُّ "بالسّكون" لا بالحركة، فهي تعيش مختلف المرجعيات العربية دفعة واحدة على الرّغم مما يفصل بين مُتونها وكذلك مؤلفيها من مسافات على سلّم الزمن الطبيعي(٤٢).

ونحن إذ نضرب صفحاً عن سرد البرامج التعليمية التي اعتمدها الموريتانيون في هذه الحقبة وشكّلت مرجعياتهم في مختلف الحقول المعرفية، لكثرة ما اجتُرَّ هذا المشغلُ، وكثرة ما عوّلت عليه البحوثُ القانعة بالمجهود الأدنى. فإننا سنكتفي تدليلاً على تنوّع وتعدد تلك المرجعيات بنص شعري ذي دلالة عميقة على ذلك التّنوع والتّعدد المرجعي من جهة، وعلى تجاور وتداخل تلك المرجعيات في اللاّشعور الموريتاني من جهة أخرى. يقول الشّاعر الشّيخ سيدي محمد بن الشّيخ سيديا(٤٣):

وكم سامرت سمّاراً فتوا ... إلى المجدِ انْتَمَوا من مَحتِدَينِ
حَوَوْا أدباً على حَسَبٍ فلاسوا ... أديمَ الفَرقَدَينِ بأَخْمَصَين
أُذاكِرُ جَمعَهُمْ ويُذاكِرُونِي ... بكُلِّ تَخالُفٍ في مَذهبين
كخُلفِ اللَّيثِ والنُّعمانِ طوراً ... وخُلفِ الأَشعريِّ مع الجُوَيْنِ
وأوْرادِ الجُنَيدِ وفِرقتيهِ ... إذا وَرَدوا شَرابَ المَشربَينِ

| | |
|---|---|
| وأقوالِ الخليلِ وسيبويه | وأهلي كوفة والأخفشين |
| نُوضّحُ حيثُ تلتَبسُ المعاني | دَقيقَ الفرقِ بين المَعنَيينِ |
| وأطواراً نُميلُ لذكرِ دارا | وكِسرى الفارسيِّ وذي رعين |
| ونحوَ الستَّةِ الشعراء ننحو | ونحوَ مُهلهلٍ ومُرَقّشن |
| وشعرَ الأعمَين إذا أردنا | وإن شِئنا فشعر الأعمشين |
| ونذهبُ تارةً لأبي نواس | ونذهبُ تارةً لابن الحسين(٤٤) |

هكذا تتجاور المرجعيات وتتحاور في الذاكرة الشنقيطية، تماماً كما هي في هذا النّص، إذا تجاوزنا إكراه اللغة في استحالة قول كل شيء دفعة واحدة، فهذه المعارف على تنوّعها في الحقول، واختلافها في الأصول، وتباينها في الزمن الطبيعي، تتعايش كلّها في الآن نفسه في وعي الأرستقراطية العالمة، ( سمّارا فتوّاً )، ذاك أن المذاكرة عملية تفاعلية بها تتحفّزُ الذاكرة، فتسترجع ما سبق أن استقرَّ فيها من معارف أو وَقَرَ في وعيها منها سلفاً، ( أذاكر جمعهم ويذاكروني ).

وعلى الرغم من هذا التراث الثَّرّ، وهذه المرجعيات الضّاغطة، فإن القوم استجابة لقوانين التّكيُّف مع الواقع، استطاعوا تكييفَ ذاك التراث مع احتياجاتهم الخاصة، وإقامة تحيُّزاتهم الذاتية ضمن تلك المرجعيات على الصعيد العقدي والفقهي والأدبي. ونحن هنا لن نأخذ أنفسنا بتحليل الصعيدين الأولين ولا بتناول تياراتهما الفكرية، لكونهما لا يدخلان رسماً نتغياه في هذه الدراسة، على أن غيرنا فيهما أفاض، وحللّ بحصافة وأجاد(٤٥)، وأما التّحيزات الأدبية فإنّا نُرجئُ فيها القولَ إلى حين مقامها من هذا الفصل(٤٦).

تلك هي الثقافة الموريتانية في حقبتها الأولى وقد قاربناها عواملَ نشأة واكتمال وخصائصَ فوقية مائزة وروافدَ ومرجعياتٍ مهرَها القومُ بأختام واقعهم وأنزلوها عليه، غير أنها بالرغم مما اتسمت به من سكونية أبنّاها، ومن انتشارٍ أفقيٍ أبرزناه، لم تكن أزلية البنية، متعالية على قوانين التّطور، وإنما هي كائن حيٌّ فاعل في حواضنه ومنفعل بها، لذا كلّما فعل الزمن في الحواضن رصدت الثقافة ذاك الفعل، وحملته سمة به تتعرّف، هكذا شهدت الثقافة الموريتانية ابتداء من القرن العشرين هزات واهتزازات كبيرة، جعلتها قياسا

لسابق عهدها خلقاً جديداً، إنْ على مستوى العوامل الفاعلة، أو على مستوى السمات الفوقية، والأمر ذاته في الروافد والمرجعيات. فكيف تمّ ذلك، وما هي صورته العامة؟

**١ ـ ٢ ـ الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث:**

إن هذا التمفصل الذي أخذنا به في هذه المقاربة لا يعني بحال من الأحوال إقرارنا بوجود أي شكل من أشكال القطائع بين الحقبتين كما سبق أن ألمحنا، ذلك أن انتماء تصورات ومعتقدات ومفاهيم معيّنة إلى مرحلة سابقة من مراحل التطور الفكري والثقافي، لا يعني البتّة توقّف تلك التصورات والمعتقدات والمفاهيم عند حدود تلك المرحلة، بل على العكس يمكن – وربما كان هذا هو ما يحصل في الغالب – أن تعيش تلك التصورات والمعتقدات والمفاهيم في مرحلة تالية مع تصورات ومعتقدات ومفاهيم جديدة تماما، تشكّل "الهوية" الثقافية للمرحلة الجديدة تلك (٤٧). ولعل هذا الأمر ينطبق انطباقاً تاماً على الثقافة الموريتانية في رحلتها المأزومة من الاختراق إلى التحديث. ولأننا سبق في الفصل الأول أن عرضنا أثر الاستعمار في اختراق الأنساق ومنها النسق الثقافي الذي عمل لا على إضعاف سلطته المرجعية وحسب وإنما أكثر من ذلك على إزاحتها، بحيث يجعل المجتمع أكثر قرباً من مونتاي Montagne وباسكال Pascal منه لابن سينا وابن خلدون على حدٍّ تعبير دي شاسي (٤٨) Francis De Chassey، فإننا لن نعود ثانية إلى بداية ذلك الاختراق وما وقف خلفه من هيمنة استعمارية، والحال ذاتها بالنسبة لملابسات نشأة الدولة الوطنية وما تلاها من أحداث سياسية واجتماعية، فكلّ ذلكُ فصلناه تفصيلاً، غير أن استحضاره هنا خلفيةً تتكئ عليها هذه القراءة أمر ضروري لفهم مختلف التحولات البنيوية التي شهدتها الثقافة في هذه الحقبة، كما أنه ضروري كذلك لتفهم المسوغات التي تُمَنطِقُ هذه القراءة.

ومن الجدير بالملاحظة بداءة شحُّ الدراسات المنجزة عن الثقافة في هذه الحقبة، وإن وجد منها نزرٌ فسطحي، يبتغي عَرَضَ الحياة الثقافية وظاهرها، ولا يُحمِّل نفسَه عبءَ قراءتها ظاهرةً تتطلب النّظرَ المُوصّل علميًا، وأُغالِبُ نفسي حتى لا أقول، تلكَ سمةٌ تندر البحوثُ والدراساتُ التي انفكت منها محلياً، وعليه سنسعى هنا، منطلقين من طاولة ملساءَ إلى تأمّل هذه الحقبة، والعمل على تلمّس العوامل التي أنتجتها والسّمات التي ميّزتها، معترفين على نفسنا أن ما نقدّمه، ما هو إلا رأيٌ غيرُ محصّن عن النقد والنقض، بل أزيد من ذلك، يبتغيهما، عساه على سوق علميّته يقف، أو يُحْرِثُ لثقافة القوم في البحث العلمي ذِكراً.

### ١ - ٢ - ١ - عوامل التّبَنيُن الثقافي:

إن المتأمل في الثقافة الموريتانية في هذه الحقبة سيجدها شهدت جملة من التحولات البنيوية العميقة، التي طالت وسائل إنتاجها وطرائق تلقيها، مما كان له الأثر البالغ على متن مدوّنها في مختلف حقوله المعرفية وتجلياته النّصّية، ولعل عوامل عديدة تضافرت في تحقيق ذلك، تأملناها، فتجلت لنا في العناصر التالية:

أ. انحسار المحضرة: لقد كانت المحضرة كما أسلفنا تقف في المركز من إنتاج المعرفة، فكانت بذلك تحدد موقع الفرد والجماعة، وتتحكم في سلوكياتهما، وترسم أفقهما المستقبلي، بالإضافة إلى كونها كانت تُنتجُ الشرعية الاجتماعية والسياسية وتُوجه تقسيم العمل الاجتماعي وتسهر على حمايته، كلّ ذلك من خلال تقاليد علمية راسخة، وقيّم معرفية تمتلك من الوجاهة والسلطة الكثير، غير أن هذه المحضرة بما كانت تملك من حضور ثقافي واجتماعي كبير أبنّاه في سابق هذا الفصل، بدأت منذ مطلع القرن العشرين ينحسر مدُّها شيئاً فشيئاً، وازدادت ضعفاً على ضعف في حقبة الدولة الوطنية، حتى لَكَأَنَ الشيخوخةَ أخذت منها بالقلب والأطراف وبدأت تحتضر تحت تأثير التحوّل الحضاري الكبير الذي انتقل بالمجتمع الموريتاني من حياة البداوة إلى أطوار تحديث عنيف، خلخل بناه وقيّمه ومفاهيمه، ولقد كان لذلك الاحتضار والانحسار عوامل عديدة أبان الباحث والشاعر الخليل النحوي أبرزها ووقف عليه تحليلاً وتعليلاً، مما تُمكن العودةَ إليه لمن يروم التّفصيل، وهذه العوامل هي(٤٩):

١ - الاستعمار الذي حاصرها ستين سنة أو يزيد.

٢ - الاستقلال الذي صالح بين أجهزة الدولة (بما فيها المدرسة) والمواطنين.

٣ - الجفاف الذي قوض أركان الحياة الاقتصادية البدوية.

٤ - الانقلاب الدّيمغرافي- العمراني المترتب على العوامل السابقة.

والواقع أن بروز التعليم النظامي في العهد الاستعماري، ونمُوّه وانتشاره أفقياً وعمودياً في عهد الدولة الوطنية، ووجوده في المركز من إنتاج السلطة والثروة والمعرفة التي بها يكونان، بالإضافة إلى العوامل أعلاه، كلّها أمور فعلت في احتضار المحضرة وانحسار مدُّها المعرفي والخلقي، حتى إذا بلغ تشيؤُ القيّم ذروتَه في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وأضحى الكسبُ المادي سيّدَ التّراتب، بدت المحضرة حديثَ أيام خوالٍ، وبدا خريجوها إن لم يتفوا الوسيلة إلى "العصر" ومنطقه، يرمزون لدى المجتمع و"النخبة" على وجه الخصوص إلى التاريخ،

وكأنهم كائنات من زمن خرافي سحيق.

وعلى الرّغم من هذه الصورة التراجيدية، فإن الأمر لا يعني البتّة اندثار المحضرة بشكل نهائي، وإنما أردنا بهذا التوصيف التعبير عن مدى عمق ما حاق بها من تحول وتبدّل، وهو وضع استشعره المجتمع والدّولة معاً، وإن بعدَ لأيٍ، فسعوا إلى استزراع الحداثة فيها، أساليبَ تربوية وأدواتٍ تعليميةً، مع الحرص على المحافظة على برامجها ومقرراتها كما كانا في سابق عهدها، هكذا تأسست في العاصمة وبعض المدن الدّاخلية الكبرى معاهدُ علمية، أكثرها أهليّ وقليلها حكوميّ(٥٠). وقد تخرج من تلك المعاهد أجيالٌ مُؤَسَسُونَ تراثياً ومُنفتحون في حدود تأسيسهم على العصر ومُستجداته، مما جعلهم مؤهلين للدخول في معترك الحياة والمشاركة فيها، أساتذةً وقضاةً وإداريين وساسةً في بعض الاستثناءات، وكان لبعضهم حضور في إثراء الحياة الثقافية، سواء بالمشاركة الفعلية مبدعينَ ومتلقين أو بالمشاركة الضمنية حراساً للذائقة التقليدية من كلِّ " لوثة " حداثية.

ولم يكن احتضار المحضرة هذا وانحسار مدّها الثقافي الإرهاص الوحيد الذي آذن بميلاد حقبة ثقافية جديدة، ولا العامل الأوحد في ذلك، وإنما تعاضد معه وتضافر حراك اجتماعي عنيف، كان له الأثر البالغ في تلك النقلة وذلك التحديث.

ب . انكسار البنية الوظيفية: لقد أبنّا في الفصل السابق كيف أن المجتمع الموريتاني يقوم على بنية وظيفية تحدد طابعه الفئوي وسلميته المراتبية وترتسم ضمنها آفاق الأفراد والجماعات، وقد استعرضنا تلك البنية وساوقنا تاريخ تشكّلها وتبنينها، مركزين على فئة الزوايا لاتخاذها الثقافة وظيفة بها تتعرف ولها تحتكر ومنها تستمدّ رأسمالها الرّمزي وسلطتها الجابذة والنابذة، غير أن حركية التاريخ المحلي في حقبتي الاستعمار والدولة الوطنية كما استعرضناهما وتبدّل قيّم الإنتاج الاقتصادي من جراء موجات الجفاف التي طالت الأخضر واليابس(٥١) والهجرات المتلاحقة إلى المدن الكبرى، وما خلقته من علاقات اقتصادية واجتماعية جديدة، ومن طرائق مستحدثة في التّدبير والتّعمير، بالإضافة إلى تزايد حركة التّمدرس الحديث وما نتج عنها من أساليب مبتدعة في التفكير والتعبير، كلّها أمور كسرت البنية الوظيفية للمجتمع، وخصوصاً فئة الزوايا التي لم تعد تحتكر إنتاج الثقافة وتسويقها، كما لم تعد تُنَصّب نفسها قائمة على حراسة القيّم الاجتماعية والإبداعية، وإنما دخل عليها السّوقَ منتجون ومتعاطون ومُسوّقون جدد، قادمون من فئات شتّى، كانت إلى عهدٍ قريب لا تضرب لنفسها في الثقافة بسهم.

إن هذا الانكسار الوظيفي فتح المجال للأصوات المحجّمة والخطابات المكمّمة والأجناس

المهمّشة، لتعلن عن ذاتها، ورغبتها في الانعتاق من سلطة النسق الثقافي السائد، مما أرهص بميلاد ثقافة جديدة هاجسة من مختلف التحوّلات التي شهدها المجتمع الموريتاني، خصوصاً في العقود الأخيرة من القرن العشرين. غير أن هذا القول لا يعني أن تلك البنية الوظيفية قد تحلّلت بشكل نهائي وانتفى سلطانها، وإنما ظلّت قائمة كتصوّرات ذهنية متعالية، يتكئ عليها المخيال الجمعي حين يمارس هوايته في الجبذ والنبذ.

وإذا كان هذا الانكسار الوظيفي قد فعل في الدّفع بالثقافة صوب خلق جديد، فإنه تعاضد في ذلك مع عامل آخر، تبادل معه التأثر والتأثير في علاقة جدلية تصعُبُ مفصلتها إلا لأغراض منهجية، إنه عامل الوعي وانتشاره، فما الدور الذي اطلع به ذلك العامل؟

ج. انتشار الوعي: لقد أبرزنا في الفصل السابق كيف أنه بدءاً من أواخر أربعينيات القرن العشرين عرفت النخب الموريتانية وعيا سياسياً وثقافياً وطنياً تشكلت نتيجته أحزاب عديدة كانت تعبر بصفة واعية وملموسة عن خيارات إيديولوجية وثقافية ترتبط وثيق الارتباط بدينامية الحقل السياسي الموريتاني في تلك المرحلة(٥٢)، وقد كانت تلك الأحزاب على اختلاف مستويات وعيها وتباين مرجعياتها الأيديولوجية تتوحّد على هدف الاستقلال، وعند تحقق الأخير كانت ثمَّ صحوة سياسية وثقافية كبيرة "تسعى إلى بناء الدّولة وعصرنة الحياة والخروج من واقع التخلف وارتياد آفاق المجد الذي صارت المسؤوليات الإدارية والسياسية مرقاة من مراقيه"(٥٣)، وقد تزايد ذلك الوعي وانتشر أفقياً وعمودياً وتعمّق ونضج مع ترسخ الدولة كياناً قائم الذات، ناضجاً على الصُّعد كافة، ولقد اعتملت عوامل عديدة في الدفع بذلك الوعي صوب آفاق ثقافية وفكرية جديدة ، تعكس تعدّداً في المواقف وتبايناً في المواقع وتنوّعاً في المرجعيات، مما خلق المناخ لميلاد وعي ثقافي جديد عبَّرَ عن نفسه في مختلف الخطابات الإبداعية والشعرية منها على وجه الخصوص.

وإذا كانت عوامل خارجية، إقليمية وعربية ودولية قد أسهمت في إنضاج هذا الوعي وتفعيله، مما سبق أن فصّلناه في موضع آخر ونضرب صفحاً عن تكراره هنا(٥٤)، فإن العوامل الداخلية كانت المفجِّرة إياه والواقفة خلف تسريه في الأذهان والأفهام وتغلغله في الجسد الاجتماعي والثقافي، ولعل من أبرز تلك العوامل ما يلي:

أ- نشأة وتطور الأيديولوجيات السياسية (حركة الكادحين، الحركة الناصرية والبعثية...).

ب- تزايد المراكز الثقافية العربية والأجنبية منذ الستينيات وما بعدها ( المركز الثقافي المصري، المركز الثقافي السوري، المركز الثقافي الليبي، المركز الثقافي السعودي،

المركز الثقافي المغربي، المركز الثقافي الفرنسي، المركز الثقافي الروسي).

ت- انتشار التعليم الابتدائي والثانوي على كافة التراب الوطني ووجود المعاهد المهنية وخاصة على مستوى العاصمة، بالإضافة إلى إنشاء جامعة نواكشوط بكليتيها، القانون والآداب (١٩٨٠م).

ث- تزايد الكوادر الوطنية المتخرجة من الجامعات العربية والأجنبية.

ج- انتشار الأندية والجمعيات والروابط الثقافية بدءاً من السبعينيات وما بعدها من القرن الماضي: ( الجمعية الثقافية الإسلامية، رابطة الكتاب والأدباء، جمعية غرناطة، نادي شنقيط، نادي المرابطين، نادي مسرح الهواة، منتدى الفكر والحوار، النادي الأدبي، ونادي القصة....).

ح- ميلاد التعددية السياسية في بداية التسعينات(١٩٩١)، وما رافقها من إطلاق لحرية الصحافة.

لقد تعاضدت هذه العوامل وتفاعلت في تفجير وعي جمعي ساعد على التأسيس لأنماط سلوكية ومعرفية جديدة، عكستها العلاقات الاجتماعية والخطابات الفكرية، والقيم الاستهلاكية. ولقد تضافر هذا الوعي مع العاملين الرئيسين أعلاه فدفعوا بالثقافة إنتاجاً واستهلاكاً إلى منتزل جديد كادت به أن تكون نشئاً آخر، لولا أن تداركها ترداد ورنين ظلا يصلانها بحقبة التأسيس والتأصيل.

وإذا كنا ألمحنا سابقاً إلى صعوبة اقتناص العوامل الفاعلة في تشكّل هذه الحقبة، لانعدام الدراسات الجادة التي يمكن الرّكون إليها أو الاستئناس بها، فإن تلك الصعوبة تتضاعف حين يسعى الباحث إلى القبض على السّمات الفوقية التي بها تتسم ومن خلالها تتميز، فما هي وكيف هي؟.

### ١ ـ ٢ ـ ٢ ـ الخصائص والسّمات:

لقد تأملنا ملياً هذه الحقبة تأملاً يقرأ الوحدةَ في التعدد، ويرصّد الثابت في المتحوّل، فبدت لنا خصوصيتها في السّمات التالية:

أ ـ التنوع المرجعي: إذا كانت الثقافة الموريتانية في الحقبة السابقة قد تميّزت بمرجعية موّحدة أو شبه موّحدة وكان لها مركز توجيه محوري وخلفية محددة تمثّلها الذاكرة العربية الإسلامية، بكل حمولتها المعرفية، فإن هذه الحقبة قد اتسمت بتعدد المرجعيات، التي لا تمتلك أية واحدة منها القدرة على التفرد بمركز الاستقطاب(٥٥). فمن جهة ما يزال

هناك كما سبق بيانه حضور فاعل للمرجعية العربية الإسلامية في تجلياتها "المحضرية" وما يزال خطابها في كلّ تمظهراته قائماً على سوقه يعجب القراء ليدرؤوا به كلّ "دخيل" يبتغي النيل من " الأنا " ومن جهة أخرى هناك مرجعية حديثة تأخذ رِفدها من التعليم النظامي المتكئ على فضائين معرفيين متناقضين لغة وحضارة، مما طبع تلك المرجعية بازدواجية مُربكة، وجدت لها في المجتمع والدولة مرتعاً خصباً، ستظلُّ ترتع فيه إلى أن تطيح بهما معاً أو يبلغا من أمرهما رُشداً.

إن هذا التنوع المرجعي في علاقاته التنافرية هذه يجد ترجمته الفاضحة في النمط السوسيو- ثقافي السّائد على مستوى العاصمة نواكشوط، وذلك ضمن دائرتين متمايزتين نسبياً ومتكاملتين وظيفيا هما: دائرة التّوتر الثقافي بين نزعة التحديث الاجتماعي المناهضة للثقافة التقليدية وللمجتمع الأهلي البيظاني من جهة ودائرة التّوتر الثقافي والاجتماعي الأشمل بين مجتمعي الزنوج والبظان (العَرب ) من جهة أخرى(٥٦).

وإذا كان هذا التنوع المرجعي بما هو علامة فارقة كان يمكن أن يكون مصدر خصوبة وثراء في الثقافة الموريتانية المعاصرة، إلا أن ما يختبئ فيه من عيوب نسقية توشك أن يكون لها ضِرامٌ، أقعده دون ذلك وجعل منه "لغماً" موقوتاً تتصادى أصداؤه في مختلف الخطابات الثقافية.

والواقع أن سمة التّنوع هذه لم تكن السِمة الوحيدة التي أعطتنا حجّية تمييز هذه الحقبة عن سابقتها وإنما سامتتها سمة أخرى تحمل ذات القيمة الدّلالية وذات العيوب النّسقية، مما تسرَّب مفعولُه في الجسد الاجتماعي وبالتالي تشرَّبت به كافة الخطابات الثقافية، إنها سمة ما أطلقنا عليه " التجاذب القيمي"(٥٧)، فما هي هذه السمة وكيف تجلت في المجال السوسيو- ثقافي الموريتانية؟

**ب- التجاذب القيمي:** نعني بهذا المفهوم تعايش قيمتين متناقضتين في السلوك المعرفي للإنسان الموريتاني في هذه الحقبة، إحدى تينك القيمتين مضمرة والأخرى ظاهرة، على أن المضمرة مناقضة ومضادة للمعلنة، لكنها تتخفى في مظاهر عديدة، لعلّ أعتاها وأقدرها على المخاتلة والخداع هي الخطابات الثقافية وخصوصا الشعرية منها لما للشعر في حصانة وقداسة لدى الإنسان العربي بصورة عامة والموريتاني بصورة خاصة، وهي حصانة وقداسة جعلت نقده كما يقول الناقد عبد الله الغذامي:" ضرباً من المحرمات الثقافية بحجة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفردها مما يقتضى التعامل معها بخصوصية" (٥٨).

إن هذا التجاذب القيمي ذا البعد المتناقض هو من أبرز السمات التي وسمت البنية السوسيو- ثقافية الموريتانية المعاصرة، فعلى الرغم من مختلف العوامل التي قارينا سابقاً، مبرزين دورها الفاعل في خلخلة البنية الثقافة القديمة، إلا أن مفاهيم وتصورات بل ومسلكيات تلك البنية ما تزال ماثلة في السلوك المعرفي والفكري للإنسان الموريتاني، فهو القومي/ القبلي، الوطني/ الجهوي، الديموقراطي/ القمعي، الحداثي/ التقليدي، إلى غير ذلك من الثنائيات التي لا تخطئها عين الناقد الثقافي، مما يتعايش دفعة واحدة داخل وعي الفرد والجماعة، بكل طمأنينة وسكينة ، لكن الخطابات الثقافية والسياسية بالرغم من قدرتها على التقنع والإقناع تفضح تلك الطمأنينة والسكينة، خاصة إذا ما تمّت معاينتها بعين ناقدة، متدبِّرة لمكامن العيوب النسقية.

إن هذه الخصيصة في بعدها الثنائي، الذي يترجم الانشطار النفسي والعقلي لمثقفي هذه الحقبة، خاصة في علاقاتهم بالواقع في مختلف تمظهراته، قد تولّدت عنها خصيصة أخرى لا تقلّ عنها أهمية ولا مركزية في تشكيل ملامح خطاب المرحلة، الأمر الذي جعل منه خطاباً زئبقياً لا تكاد تمسك به في مقام إلا ويفاجئك في مقام نقيض، وهو إذ يقوم بذلك فلأنه يجرى مجرى منتجه في الواقع المعيش، فما هو ذلك المجرى؟ وما مدى أثره في السلوك المعرفي والفكري؟

ج - "الترحال الثقافي"(٥٩): ونعني به حالة الانتقال الدائم، المفاجئ وغير المبرّر لـ"المثقّف" الموريتاني عبر " الزمن الثقافي" من أيديولوجيا إلى أيديولوجيا مناقضة، فتراه يرحل من المعقول إلى اللامعقول، ومن اليسار إلى اليمين، ومن القومية إلى القطرية ومن الوطنية إلى القبلية، يستوي في ذلك المثقف والفقيه والسياسي، مما أصبح أبرز سمة تميز هذه الحقبة، خصوصاً في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وإذا كان الجابري(٦٠) يقرّر أن هذه الظاهرة خصيصة مزعجة تسِمُ الفكر العربي المعاصر بصورة عامة، فإننا نقرُّ له ذلك ونبصمَ عليه بالعشر، لكننا نخصص، ونقول إن تحققاتها في الواقع الثقافي الموريتاني المعاصر، تفوق كل تحقق، ولعل مردّ ذلك فيما نتصور، يعود إلى ما نسميه بسلطان المكان، ذلك أن للمكان زمناً سكونياً أكثر خطراً على الإنسان واللغة واللسان وبناء النصوص وجماليات تلقيها(٦١)، وعليه فإن طبيعة الفضاء الصحراوي الموريتاني المترحل برماله وإنسانه، كما سبق أن عرّفناه، ووصف محمد اليدالي إكراهاته المعرفية في إحدى إلماعاته النادرة(٦٢)، قد انتقل ثابتاً بنيوياً إلى النظام المعرفي والسلوكي للإنسان الموريتاني المعاصر، فكما الصحراء مفتوحة على الجهات الستّ، تتجاذب رمالها الرياح والزوابع يمنة ويسرة، عهدُكَ بكثيب هنا، فإذا به

الفَداةَ هناك، وبغدير يترقرق، فإذا به بلقعٌ، وبقبيلة بدارٍ، فإذا بالدار قفرٌ، والقبيلة بعدَ الثريا، كلّ ذلك قد تسرّب إلى البنية الذهنية والسلوكية للإنسان المعاصر وقام بتمثيله في واقعه المعيش على المستويين السلوكي واللغوي، لذا فلا غرابة أن شاعت في هذه الحقبة وخصوصاً في مرحلة التعددية الديموقراطية ظاهرة " **السياسيين الرّحل**" و"**المثقفين الرّحل**"، الذين لا يصبرون على موقف واحد، ولا على خطاب واحد، دون أن يكون ذلك الترحال ناتجاً عن معاودة قراءة واعية للمرحلة السابقة أو الموقف السابق وإعادة تقييمهما ومساءلة منطلقاتهما، إنما تشيؤُ القيم السببُ، و"الغنيمةُ" المزيّةُ والمرحلة "التَّعِلةُ" وإن ظلّت المُثُل لدى الجميع الشعارَ.

تلك سمات ثلاث شكّلت أبرز خصائص حقبة الاختراق والتحديث على المستوى الثقافي، وهي سمات تختزن كل واحدة منها حزمة من الظواهر الفرعية التي تصلح مادة ثرّة للتفكيك والاستكناه، مما لا نأخذ به أنفسنا في هذا المقام، تمشياً مع منهجنا في اقتناص الظواهر الفوقية وترسّم أثرها على الخطاب الثقافي وعلى إستراتيجيات بنائه وتداوله.

وإذا كنا قد سعينا في هذا المبحث إلى إعادة قراءة الثقافة الموريتانية من منظور ينِدُّ عن مكرور القراءات ومُعادها، فلأننا نؤمن بأن رؤية الباحث وإستراتيجياته اللفظية هي التي تحدّد ما يختاره للملاحظة، كما تحدّدُ كيفية وصفه إياه، وأن أية قراءة لا تتتبّع حركة "الزمن الثقافي"، المختلف بالضرورة عن الزمن الطبيعي في إيقاعه وكثافته، ولا تسعى إلى ملاحقة تحيُّزات الثقافة وحراك مرجعياتها، هي قراءة تُصادر على المطلوب، وتتنكّبُ الأسئلة، وتقنع من المعرفة بالمعطى، وحسبُكَ أن ذاك هو الخسران المعرفي المبين.

من هنا كان وعينا بضرورة إعادة النظر في الثقافة الموريتانية باعتبارها "طقماً من النصوص"(٦٣)، الدّالة، ضمن سياق تداولي مخصوص، ولعل النص الأدبي والشعري خاصة هو أكثر تلك النصوص أهمية بالنسبة إلينا، لأنه مجال معاينتنا، والمتن الذي عليه مدار دراستنا، وهو نص كثيراً ما أعمى جمالُه الباحثين عن النظر إليه "بوصفه حادثة ثقافية وليس مجتلى أدبياً فحسب"(٦٤)، وتجنباً لذلك "العمى الثقافي" فإننا سنتناول سياق إنتاج ذلك النص وتلقيه، مترسمين مختلف التحولات التي شهدها عبر مسيرته في الحقبتين الثقافيتين المشار إليهما أعلاه، كيف نبت الشعر في المجتمع الموريتاني وربا وانتشر؟ كيف تقبّله القوم، وكيف نظر إليه الشعراء، وطلبوه شاهدا أمثل؟ ثم كيف قرأه الباحثون الموريتانيون المعاصرون، وأية رؤى كانت توّجه قراءتهم؟

## ٢ ـ الشعر الموريتاني في القرن العشرين بين الإنتاج والتلقي

**إضاءة:**

إذا كانت القراءات السياقية قد يمّمت وجهها شطر الخارج، تحاور حقوله المتعددة، متّخذة رِفدها من مختلف العلوم الإنسانية، وكانت القراءات النسقية في تحققاتها البنيوية، والشكلانية منها بوجه خاص، قد أوكلت لنفسها الغوص في مجاهل عالم "مغلق" تقرّ بوجوده وانكفائه على ذاته، كياناً مستقلاً، فإن التدابر بين هاتين القراءتين واحتدام الصراع بينهما، قد ولّد وعياً نقدياً وفلسفياً قائماً على التنافذ العميق بين السياقات والأنساق، والنظر إلى النّص في إطار تاريخ النصوص التي تكوّن الذاكرة المشتركة لدى المنتجين والمتلقين، واعتباره حيّزاً خصباً للتعارف والألفة بين الداخل والخارج(٦٥).

ولقد كان لنظرية التلقي(٦٦) بمختلف مشاربها وتياراتها الدور الكبير في إرساء هذا التصور، والدفع به صوب فهم أعمق للظواهر الثقافية والأدبية على وجه الخصوص، حيث ترى أن "تاريخ الأدب يقوم على دعامتين لا مجال للفصل بينهما: أولاهما تتمثل في اعتبار الآثار المتواترة في إطار من التعاقب التاريخي، آثاراً ذات علاقة بمنتجيها..والثانية دعامة تكشف عن ارتباط هذه الآثار بمستهلكيها. ومن ثمَّ فإن العمل الدؤوب الذي يبديه الإنسان في سبيل فهم الآثار الفنية التي يخلّفها الماضي البشري خلال مراحله المختلفة، لا بدّ أن يدخل في اعتباره بأن الأثر الأدبي إنما هو علاقة متشابكة بين نصوص كثيرة ومتنوّعة تتموضع كلها في إطار تاريخي للإنتاج والتلقي"(٦٧).

ضمن هذا المتنزّل القرائي يتأطّر هذا المبحث، ساعياً إلى إعادة بناء سياق إنتاج الشعر الموريتاني في القرن العشرين وتلقيه، وذلك من خلال محورين متكاملين هما:

٢- ١ الشعر بين التّمثل والتّمثيل.

٢- ٢ القراءات التأسيسية وإستراتيجياتها النقدية.

وسنعالج في المحور الأول مكانة الشعر وسيرورتها التاريخية لدى المجتمع الموريتاني باعتباره "قارئاً مقصوداً" lecteur vise أي ذاتاً جماعية عاشت الأوضاع التاريخية للشعراء وتوجّهت إليها نصوصهم حين ظهورها المبدئي، كما سنتناول فيه الطرائق التي بها مثّلت تلك الذات الشعرَ، وذلك من خلال رؤية الشعراء أنفسهم له، باعتبارهم الأقدر على إعادة بناء تصورات المقصد المباشر(٦٨).

أما المحور الثاني فسنتناول فيه مختلف القراءات التأسيسية المعاصرة باعتبارها أنماطاً من

التلقي، تحدّد الأهمية التاريخية لهذا الشعر وتبين مكانته ضمن مدونة الشعر العربي قديمه وحديثه. قارئين إياها من منظور نسقي، يكشف المواقف الأيديولوجية الثاوية خلفها.

## ٢- ١ الشعر بين التّمثل والتّمثيل

لا بدّ لنا في البداية من تحديد ما نعنيه بمفهومي التمثل والتمثيل، لكي لا ندخل أنفسنا في دائرة التسيب الاصطلاحي، لأن "المفاهيم معالم"(٦٩)، وحين تكون المعالم بينة فإن الباحث يهتدي سواء السبيل العلمي والتماسك المنهجي. وتزداد أهمية صنيعنا هذا إذا علمنا أنه كثيراً ما يتمّ الخلط في الدراسات الثقافية بين التمثل والتمثيل على الرغم من الفوارق الدلالية البينة بينهما. فالتمثل assimilation هو عملية استيعاب لما هو في الخارج من معارف جديدة ودمجها بالمعارف القديمة لعلاقة بينهما، وهو مفهوم من ابتكار عالم النفس جان بياجيه، حين فرّق في عمليات التكيف مع البيئة بين التمثل والمواءمة(٧٠). أما التمثيل representation فهو عملية تصيير شيء أو مفهوم غائب ملموساً بوساطة الصورة أو العلامة أو المجاز وهو لا يمكن بطبيعة الحال أن ينفلت من لحظته التاريخية ومناخه السوسيو_ثقافي الذي يحكمه ويولونه ويؤدلجه كما سنرى لاحقاً(٧١).

### ٢ - ١ - ١ - التّمثل ومستويات التلقي:

إن تتبع تمثل المجتمع الموريتاني للشعر يعكس تاريخ تلقيه إياه ومستويات تعاطيه معه، وهو تمثل بدا لنا بعد استقراء النصوص وتسييقها متساوقاً في حركته مع تاريخ الأنساق الثلاثة، الدينية والثقافية والاجتماعية، كما استعرضناها مسيرة في الفصل الأول. فلقد ظل الشعر وتلقيه محكوماً بتلك الأنساق، ينصبغ بما منها كانت له الهيمنة، ويُتقبّل القبولَ الذي يترجمه سلطان أحدها حسب قانون التحيز المتحكم في الذائقة الجمعية، وهكذا مثلما تلك الأنساق ظلت ثاوية في اللاشعور الجمعي منذ النشأة والاكتمال مروراً بالاختراق والتحصين فالتحديث، تتصارع طوراً وتتعايش آخر، سلكت مستويات التلقي وآلياته المسالك ذاتها، طوراً تتداخل وتتراشح، وطوراً آخر تهيمن عليها سمة نسق معين أكثر من غيره، كل ذلك وللسياق الثقافي سلطانه سواء على مستوى الشعر وذاكرته النصوصية أو على مستوى التلقي وأفق انتظاره. هكذا بدت لنا الذائقة الجمعية الموريتانية محكومة تاريخياً بآليات ثلاث، تنشط بنشاط دوائرها التداولية، وتتراجع بتراجعها، في تبادل أدوار لا يكرّسُ قطيعة ولا يقرُّ تماهياً، تماماً كما الأنساق في تخلّقها الداخلي، وهذه الآليات هي:

### أ ـ التّأثيم:

ونعني به الحكم على تعاطي الشعر بأنه إثم تنبغي التوبة منه، وهو آلية ترتدّ إلى هيمنة النسق الدّيني في تمظهراته الفقهية في النظام المعرفي الموريتاني، وقد سبق أن سبرنا ذلك النظام وبيّنا كيف ارتسمت مرجعياته وتحددت أطره النظرية وتحيزاته الفكرية منذ العهد المرابطي، وكيف أن النسق الديني في صرامته النصية ومساره التأويلي ظلّ منذ ذلك العهد قاعدة ارتكاز الثقافة الموريتانية، ومصدر جهازها المفهومي ورؤيتها للعالم، فضلاً عن موقفها منه ومن أشكال تمظهراته النصية. ولقد كان الشعر نتيجة لذلك حقلاً ملتبساً في تلك الثقافة، إذ أن تعاطيه والتعامل معه ظلا محكومين بالضوابط الفقهية التي تحددها بشكل صارم الإبستمولوجية الإسلامية، سواء في بعدها التاريخي وما ينبني عليه من نظرة ملتبسة للشعر يتراشح فيها الاقتصاء والازدراء، وهو موضوع وقف عنده الكثير من الباحثين تحليلاً وتعليلاً، نكتفي بالإحالة على مظانه (٧٢) أو فيما خلفه الإرث المرابطي من تراتبية معرفية بموجبها احتل الشعر أسفل هرم المعارف، خصوصاً إذا خرج عن معايير الأغراض الدينية، وسلك له في التمثيل صعيداً زلقاً، هناك يقف الفقهاء حراساً يمحصون الضوابط الأخلاقية، ويُصدرون مراسم تعيين حدود المغامرة الشعرية ونهايتها، حيث للشعر حدٌّ يوشك الخارج عليه أن يقع في حمى المُحرَّم فقهياً، هكذا نفهم ونتفهم تاريخياً موقف ناصر الدين أوبك في الرواية المتواترة، من أنه عزّر الشاعر حبيب بن بلا اليعقوبي بأن يطاف به مقيداً على الناس ضحى، لا لشيء سوى أنه تغزل في إحدى بنات سعد الأوس بقوله:

رب حوراء من بني سعد أوس ... حبّها عالقٌ بذات النفوس

جعلت بيننا وبين الغواني ... والكرى والجفون حرب البسوس (٧٣)

إن المسألة هنا لا تتعلق بمجرد بيتين غزليين وحسب، ولكنها تعني اختياراً ثقافياً وموقفاً عقدياً ورؤية أخلاقية، من جرّائها ضبطت قواعد التخييل وقيدت أدوات تصريفه، فأضحى خرقها إثماً يستتاب صاحبه، وإن عاد عزّر وإن أصرّ تبرأ منه قومه وعلى قدر الإثم يكون الجزاء. ذلك أن الشعر في نظر فقهاء القوم ينبغي أن يتبع مسطرة الفقه وضوابط الحلال والحرام.

* فما كان منه في الزهد والمواعظ وذم الدنيا والتذكير بآلاء الله ونعت الصالحين وصفه

المتقين ونحوه مما يحمل على الطاعة محموداً، وما كان من ذكر الأطلال والمنازل والأزمان والأمم مباحاً وما كان من هجر وسخف ونحوه حراماً، وما كان من وصف الخدود والقدود والنهود ونحوها مما يوافق طباع النفوس مكروهاً"(٧٤).

تلك هي مراسم القول الشعري وضوابطه، معالم في الطريق يهتدي بها من أراد من القوم قول الشعر أو أراد التعاطي معه، عمّمها الفقهاء إرثاً ثاوياً في الذاكرة، مترحلاً من العهد المرابطي، ظل نافذ السلطة إلى مطلع القرن ١٣ هـ، عندما حسمت الثقافة الموريتانية إستراتيجياتها المعرفية، مما سنبين لاحقاً أثره على الشعر إنتاجاً وتلقياً، حينها بدأت شرعية الشعر متصوراً قائم الذات تجد لها آذاناً صاغية، وبدأ التأثيم آلية نبذ يتراجع شيئاً فشيئاً، غير أن هذا القول ليس على إطلاقه، وهيهات الظواهر المترسخة في اللاشعور الجمعي تمحي بالسهولة، كيف لها والتناسخ السّلالي سمتها، والهجرة في مسالك النصوص دأبها، هكذا استمرت مترحلة في النصوص آلية التأثيم.

غير أن نقلة ما، حدثت في علاقة الدوائر الدينية بالشعر، فلم يعد الفقهاء ينفونه من شرع الثقافة وإنما أصبحوا يتعاطونه جزءاً من ثقافة الشرع، وعليه ينبغي أن يستجيب لها، ويتكرس تابعاً لمقتضياتها، فإن خرج عليها افتقد شروط وجوده، يقول الشاعر لكبيد بن جب التندغي (٧٥) مستعيذاً بالله من الشعر الخارج على الوظيفة الدينية.

فإن كان شعري نعمة مكرماً بها    فزدها وبارك في الكرامة بالشعر
أجب لي دعائي فيه واقبل ثناءه    وخلصه لي مما بإخلاصه يزري
وإن كان امراً كنت مستدرجاً به    أعوذ من استدراج امري ولا ادري (٧٦)

إن ما يزري بإخلاص الشعر ويجعله استدراجاً لمنتجه ومتلقيه، هو اضطلاعه بوظيفته الشعرية التي تستلزم بالضرورة خرق الواقع والتحليق بعيداً في عالم الخيال، مما يعد في قانون النسق الديني كذباً صراحاً وإفكاً مفترى، وهو تصور يجد له في الدوائر المحضرية متبنيه ومروجيه حتى إن المغالاة فيه قد تدفع الشاعر الفقيه سداً للذرائع إلى الاستقالة من خوض غمار الشعر وتعاطيه، يقول العلامة عبدالله بن داداه (٧٧) .

إني هجرت الشعر خيفة شَره    ذو الشعر قول الزور غالب شعره
في مدحه وهجائه ونسيبه    ولدى الرثاء لميت في قبره

نـشر الـصحائف زاجـر عـن قولـه ... يـا ويـح ذي الأشـعار سـاعة حـشره

إنـي إلى ذي العـرش منـه لتائـبٌ ... متنـدماً مـستغفراً عـن وزره

هكذا حسم هذا الفقيه موقفه من الشعر، وهجره إلى غير رجعة، وذلك لملازمة قائله الكذبَ ومتلقيه سماعَه، وهو رأي يترجم رؤية شريحة الفقهاء النصانيين، الصارمين في تطبيق المراسم الفقهية، فالشعر في منظورهم مكمن للشّر، لذا ينبغي ألا يشتغل به الفقيه درءاً لكل ذريعة وإن فعل أقصره على "أبواب الخير". ولعل هذا ما يترجم ضعف شعر الفقهاء لأن الشعر على حدِّ تعبير الأصمعي " **نكد بابه الشر فإذا دخله الخير ضعف ولان**"(٧٨)، وهو ما ستتجلى تحققاته في بعض نماذج مدونتنا، إذ من الفقه تستعير المنطق ومن المنطق تستعير اللغة، وهي في كلّ ذلك محكومة برؤية قبلية تتخذ من التراث الشعري شاهدها الأمثل ومن أفق التوقع الجمعي ضابط مغامرتها التّخييلية.

في ظل هذه الرؤية تنامى سلطان آلية التأثيم أداة تلاحق الشعر وتترصده رقيباً لا يغفل عن أي خرق للمراسم الشعرية السائدة ولا يغفر أية مغامرة قد تدخل التجربة الشعرية في ليل المعنى، ولقد كان سلطان هذه الآلية عظيم الحضور قبل مرحلة التأصيل كما عرضناها في الفصل السابق وظلّ كذلك إلى مطلع القرن ١٣هـ، عندها بدأت تفقد وهجها شيئاً فشيئاً وتخسر دوائرها الواحدة تلو الأخرى إلى أن أضحت في القرن العشرين مجرد وشم في مجاهل اللاشعور لا تكاد عن ذاتها تعلن، وإن فعلت ففي دوائر دينية ضيقة أو من وراء حجاب جمالي تجسده نصوص النسق التقليدي كما سنحللها في الفصول القادمة. كل ذلك تمّ تحت زحف وتعاظم آلية أخرى كانت نتاجاً لهيمنة النسق الثقافي على الذاكرة الجمعية. فما هي تلك الآلية وما تجلياتها على الشعر إنتاجاً وتلقياً؟

### ب ـ التعظيم:

نعني بهذا المفهوم ما أصبح للشعر من عظيم مكانة لدى الإنسان الموريتاني، وهو تعظيم تحلل بموجبه من أي رؤية تأثيمية، وأضحى في متخيل القوم كياناً مستقلاً لا يتعرف إلا بما به يكون فناً قائماً على سوقه، والواقع أنه ما كان للشعر أن يكتسب هذه المكانة، لولا أن الثقافة الموريتانية استطاعت ابتداءً من القرن ١٣هـ أن تحسم إستراتيجياتها العلمية، إذ أن هذا القرن يعتبر من الناحية العملية قطيعة حاسمة مع ما قبله، حيث بلغت الثقافة فيه مداها انتشاراً وعطاءً، وتمرس فيه البدو الرّحل بمختلف فروعها تدريساً وتأليفاً وبحثاً وتنظيراً،

واكتملت لهم شخصيتهم الثقافية المستقلة (٧٨) فاستطاعوا إقامة حدود فاصلة بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية والعلوم الفرعية التي تصنف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديداً دقيقاً (٧٩)، ومن يومها حسم الشعر شرعيته وتحرر من سلطة الفقهاء، فأضحى كما سبقت الإشارة متصوراً قائماً بذاته، مستقلاً عن مختلف القطاعات الحافة والعوامل المحيطة لا يرتهن إلا بما به يحقق كينونته كما سنرى لاحقاً في تمثيل الشعراء إياه، بل أكثر من ذلك أضحى تعاطيه والاشتغال به على عكس وضعيته في مرحلة التأسيس مرقاة للمجد ومدعاة للتعظيم والتبجيل، بل إن القوم منذ أواخر القرن ١٢هـ امتهنوه بضاعة عيش وركوب سمعة وتقدير.

ولعل الحكاية التي أوردها ابن الأمين في وسيطه أثناء ترجمته للشاعر أحمد المأمون بن محمذن الصوفي اليعقوبي (٨٠) في معاملته لابنه البخاري أطرف دليل على النقلة النوعية التي شهدها التلقي الشعري في الثقافة الموريتانية من التأثيم إلى التعظيم، يقول ابن الأمين (٨١):

"**وأول ظهوره (يعني البخاري) أن أهله أجدبوا فبعثوه يرتاد لهم، فاتفق أن مر بحي، فهام بفتاة منهم، فمكث أياماً، ثم رجع من غير أن يأتيهم بفائدة، فلما طلع على أهله، تلقاه الرجال ليعلموا ما أتى به من الخبر، فلما سألوه أنشأ يقول:**

| | |
|---|---|
| **وبيضا في الملاحة لا تبارى** | **ألا فاصدع بحبكها جهارا** |
| **فبينا الناس ينتجعون غيثا** | **إذ المامي تئزر اتزارا** |
| **لهي الغيث أطلب لا سواها** | **فلا شول لدي ولا عشارا** |

فسرّ أبوه بما سمع منه، وقال أشهدكم أنه حرٌّ من الاشتغال بالدّنيا، فانكبَّ على لغة العرب فبرع فيها وفي قول الشعر".

إن هذه الحادثة عميقة الدلالة لما تعكسه من تحول جذري في أفق التوقع لدى النخبة المثقفة في المجتمع الموريتاني، قياساً لحادثة التعزير التي سبق ذكرها سلفاً، فلقد أعاد الإنسان الموريتاني في هذه المرحلة التي اصطلحنا على تسميتها بمرحلة التأصيل بناء أفق توقعه أي مقاييسه وقيمه الأدبية (٨٢)، بل أكثر من ذلك أعاد بناء رغباته ومطالبه وطموحاته الإبداعية خصوصاً ما تعلق منها بالشعر، بوصفه جنساً قائماً بذاته، لا يتعرف بغيره من المعارف ولا يحكم عليه بها مهما كانت سلطتها نافذة، وقيّمُها موازين السلوك، بل هو جنس

أضحى يُطلب لذاته منبع مجد وسبيل سؤددٌ في مجتمع فرضت عليه إكراهات الصراع والمدافعة أن يستعيض عن السلاح بالكلمة ويُلبسها بأسه ورأسماله الرمزي، وهو ما دفع بأبي الشاعر في القصة أعلاه إلى تحريره من متاعب طلب العيش كي يتفرغ لطلب اللغة والشعر، وهكذا تأسس للمجتمع أفق تلقٍ ثقافي جديد، أنتج مقاييسه وقيمه الأدبية الجديدة، وهو أفق نحسبه تشكل بفعل عاملين رئيسين فعلاً في الثقافة والمجتمع على حدٍّ السواء، وهذان العاملان هما:

١ ـ ازدهار الدرس اللغوي: لقد سبق أن ألمحنا في مستهل هذا الفصل كيف اتخذ الموريتانيون اللغة العربية مرقاة إلى النسب العربي وانكبوا عليها علوما شتى دفعاً لأية مثلبة قد تطال أصولهم في مجتمع يلاحق المشتغلين بالثقافة فيه ماضٍ "بربري" لَما تزل آثاره اللسانية مندسة في ثنايا لغتهم التداولية، فكانت عنايتهم بمختلف علوم العربية، حالة استثنائية من جرائها لم تعد تلك العلوم مرتبطة بأية رهانات دينية، بل إنها اكتسبت من الشرعية، ما جعلها عند فقهاء القوم أولى من العبادة ذاتها، يقول محمدن فال ابن متالي (الرجز).

تعلم اللغة شرعاً فضلي على التخلي لعبادة العلي

إن هذه المكانة التي تبوأتها علوم العربية لدى القوم نحواً وبلاغة ومعجماً وعروضاً جعلتهم يختطون لأنفسهم في دراستها منهجاً تربوياً خاصاً ينسجم وإكراهات واقعهم البدوي، وكان الفضل في ذلك يعود إلى مشايخ محليين(٨٤) تمرسوا بالدرس اللغوي والبلاغي. وأتقنوه رواية ودراية، ولعل قصب السبق في ذلك يعود إلى العلامة المختار بن بونه(٨٥) الذي "وجد الناس لا يتجاوزون ما في الألفية وشروحها، مع عدم معرفة الخطة التي يمكن للطالب أن يخزن بها في ذهنه، ما يكون قريب التناول عند الحاجة إلى ذلك، حتى نظم لهم ما تخلف عن الألفية مما تضمنه التسهيل، وألصق كل شَذرة بما يناسبها، وضم إلى ذلك طرته المقيدة وأتى على كل مسألة بالشواهد من كلام العرب" (٨٦)، وقد أصبح منجزه متناً نحوياً معتمداً في مختلف المحاضر حتى أضحى تمثله دليل فتوة والتبحر فيه أعلى سلم في التراتبية الاجتماعية.

يقول أبد الصغير العلوي (محمد بن سيد أحمد بن محمود)(٨٧).

ومورد أقلام لحبر دواته فآونة تُروى وآونة نظما

يحلى بها بيض الطروس جواهرا فلا مهرق إلا بها يشتهى الرقما

فما انكرت "حتى" المعاني عنهم ... ولا "او" و"لا" اما ولا "ام" ولا "ثما"

ولا "اي" ولا "لكن" ولا اخواتها ... ولا "ان" ولا "كلا" ولا "لم" ولا "لما"

يميلون نحو "النحو" يفشون سره ... فلا حفظ منهم يطبيك ولا فهما

يخوضون في "مهما" امهما بسيطة ... يخوضون في"لولا"وفي"ام"وفي"اما"(٨٨)

هكذا اكتسب الموريتاني ملكة نحوية فذة، قوّمت بنياته الذهنية وتملّك رصيدا لغوياً ثراً أكسبه مهارات تعبيرية متميزة، وعضد كل ذلك بذخيرة بلاغية أشاعتها متون محلية(٨٩) كانت معتمدة في الدرس المحضري فأضحى وهو يستقبل النص الشعري متسلحاً بنظام القواعد الذي تقدمه لغة النص وبقدرة موسوعية تحيل عليها تقليدياً تلك اللغة ذاتها "(٩٠) ولم يكتف في التحصيل المعرفي بذلك وإنما عضده بمرجعيات ثقافية عديدة كان لها الدور الفاعل في نقل النظر إلى الشعر من التأثيم إلى التعظيم.

**٢ - انتشار المتون الأدبية:** هو عامل لصيق بالأول ومكمل له، هذّب الذوق وشكل ترسانة نصية عليها تصادر الذاكرة الجمعية في تلقيها للخطاب الشعري، وقد أفاضت البحوث والدراسات المنجزة عن الثقافة الموريتانية قبل الحقبة الاستعمارية في تعداد تلك المتون والعمل على حصرها (٩١)، مما نرى تنكبه أولى لنا في هذا المقام، مكتفين بنص يكاد بتلك الغاية يحيط، سعى فيه ابن الشيخ سيديا على ما عودنا في غير ما نص على استدعاء مرجعياته الأدبية التي يشاركه فيها أضرابه ممن يتعاطون الثقافة، يقول: (٩٢)

فهل لي في النوادر والأغاني ... وأشعار الحماسة من نصير

وتأليف المبرد ثمّ عنه ... نميل إلى مقامات الحريري

وآونة نميل إلى جميل ... وآونة نميل إلى جرير

وأطوارا إلى غيلان ميٍّ ... وتارات لشعر أبي كبير

ونرجع عن لقيط ثم نحكي ... "اليلتنا بذي حُسُمٍ انيري"

ونشرب من نصيب بعد أعشى ... بني همدان عاتقة الخمور

وأشعار المرقش من ثُروى بكأس الحب قاتلة المرير
وميمون بن قيس ثم عنه نميل إلى مرقش الصغير

هكذا تشكلت المرجعيات الأدبية للمثقف الموريتاني سواء أكان شاعراً أم متلقياً، ومع تمرسه بالنصوص المحال عليها في النص أعلاه وتفاعلها مع معلوماته النحوية والبلاغية والنقدية تشكل أفق انتظاره "وأخذ الأدب من حيث هو فن ذو سنن ونواميس خاصة، وذو قدرة على الاستجابة لحاجات نفسية وفكرية واجتماعية معينة يحتل مكانة رفيعة (٩٣)، حتى أضحى بيت شعر واحد ينغرس فيما استقر من نماذج مثلى للشعر العربي القديم في الأذهان أنفس وأرفع لدى القوم من كل شيء مهما غلا وعظم، يقول ابن الشيخ سيدياً مترجماً عن رؤية جيله للشعر بل وعن رؤية الذاكرة الجمعية كما استمرت لاحقاً في القرن العشرين:

فقلت للائم قد لجَّ يلحو كفاك اليوم بالكلم اليسير
رويدك إن بيتاً من قديم من الشعراء ذي نسب خطير
يعزُّ على الرّواة الذُ عندي من الدنيا ومن مال كثير (٩٤)

هكذا شكل الشعر العربي القديم في الذاكرة الموريتانية منذ أواخر القرن ١٢هـ وحتى اليوم انموذجاً أعلى وشاهداً أمثل، مما يعكس اكتمالاً في الذوق الشعري يوجه إدراك المتقبل ويخطّ له سبيل الفهم ويدله على أقوم مسالك القراءة، وهو ذوق ظل مهيمناً في مختلف الدوائر الثقافية إلى أن غير الشعر رسمه ونسخ سننه وتبدل بفعل تبدل سياق نسقه، عندها تغيرت النظرة إليه، فتنزل في متخيل القوم من عليائه إلى درك سفلي لا يلبي رغبة ولا يشبع نهم ذوق، فما هي الآلية التي تعاملت بها الذائقة الجمعية معه بها.

ج ـ التذميم:

نعني بهذا المفهوم نظرة الذائقة الجمعية إلى الشعر نظرة ذمّ وتبخيس، وهي آلية لا تعود إلى تغير طارئ على أفق التوقع الجمعي، وإنما إلى ما شهده مفهوم الشعر ذاته من تحول وتبدل طال البنية الفنية والدلالة، مما جعله يفارق ما كرّسته السنة الفنية والجمالية العربية الثاوية

في اللاشعور الجمعي العربي والموريتاني على وجه الخصوص، وهي السنة التي تلزم الشاعر في المنظور التقليدي كما سنفصل لاحقا، بالقول في نطاق هيكل موحد (عمود الشعر)، وثقافة متجانسة (جملة المتخيل الثابت الذي يصور باستمرار - إن بالتصريح أو التعريض أو الإيحاء - حضارة الصحراء)، وتلزمه بأنماط تعبيرية مخصوصة تأتلف حول مجموعة من الصور القارة وشبكات متقاطعة من الصياغات الفنية والأبنية الإيقاعية والنحوية(٩٥)، حيث شكّلت تلك العناصر عبر الزمن شاهد الشعر الأمثل ووالدته الأولى (Matrice) التي ينبغي على الشعراء مهما كان عصرهم أن يسيروا على منوالها لكي يتمكن شعرهم من الاضطلاع بوظيفته في البناء الثقافي القائم، ومن ثمّ فإن أي خرق لها أو خروج عليها يعتبر تدنيساً للشعر وانحطاطاً به في الدرك الأسفل من القول، بل نفياً له وإعداماً خاصة إذا تعلق الأمر ببنيته الإيقاعية التي تمثل نواته الصلبة "بحكم أنه لا يمكن للشاعر أن يكتسب هذه الصفة من دون أن يكون على علم بأوزان البحور وبكيفية سبك المعاني في القوالب(٩٦)، ولعل ذلك الخرق والخروج هو ما حدث للشعر الموريتاني ابتداءً من سبعينيات القرن العشرين على مستوى البنية والدلالة حيث استطاع أن يدفع بجمالياته صوب مناطق جديدة تقوم على آليات بلاغية وإبلا غية تفارق جماليات الشعر التقليدي، وتؤسس لنفسها شاهدها الإبداعي الخاص الذي يتنكب سلطة التراث وإن ارتهن تحت فعل السياق كما رسمناه في الفصل السابق إلى سلطة جديدة هي سلطة الحداثة في تجلياتها المشرقية(٩٧)، هكذا ولدت تجارب شعرية حداثية جديدة بدءاً من سبعينات القرن الماضي ونضجت في ثمانينياته وتكرست في عقده الأخير مما سنفصله لاحقاً(٩٨)، غير أن تلك التجارب لم تتقبل بقبول حسن من لدن الذائقة الجمعية، بالرغم من تكفل بعض ذويها مدعومين ببعض الأصوات النقدية القليلة بالترويج لها وتسويقها ما وجدوا لذلك سبيلاً. بل إن تلك الذائقة لم تكتف برفضها وحسب وإنما صبت عليها جام الغضب ووسمتها بأخس الصفات، متكئة على مواقف قبلية تبنتها الدوائر التقليدية في المشرق العربي من تجربة الحداثة الشعرية، طوراً باسم الدين والهوية وتارة باسم محاربة التغريب والاستلاب ومرات باسم الحفاظ على الأصول والأنوية الصلبة والشواهد المثلى(٩٩)، حتى إنه لأمر ما - كما يقول الشاعر محمد الحافظ ولد أحمد(١٠٠)- "ربط أحد كبار رجال الفكر والأدب بالمغرب العربي بين الشعر العربي بوصفه ديوان العرب وبين الكرامة العربية والعزة القومية، وكأنه كلما اعترى هذه البحور الخليلية الزاخرة عَيْثٌ وتحريف راح ضحية لذلك شلوٌ من أشلاء هذه الأمة المنكوبة ، فعندما لاثت هذا الشعر تغيرات "التوشيح" سقطت الأندلس، وعندما عاثت الأيدي الشعوبية بالشعر العمودي عن طريق الشعر الحر، سقطت فلسطين...

وكأن عمود الشعر العربي تعويذة سحرية وتحويطة من الأوقاف وإكسير من الأسرار، يحفظ على الأمة بيضتها، ومهما يكن فالمؤرخون للأدب العربي الحديث مجمعون تقريباً على أن تجربة الشعر الحر تزامنت مع نكبة فلسطين"(١٠١).

هكذا علّق حراس الذائقة الجمعية الموريتانية على الشعر الحر كل ما اعترى الأمة من هزائم ونكبات، واعتبروه مصدر كل لوثة ومنبع كل آفة، تطال اللغة والقيم الأخلاقية والجمالية، وهي رؤية تعكس إلى أي مدى يمارس النسق التقليدي سلطته على تلك الذائقة، تتساوى في ذلك الأجيال، مهما تباينت أعمارهم واختلفت تخصصاتهم العلمية، ذلك "أن الأنساق الثقافية تاريخية أزلية ولها الغلبة دائما وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنضوي على هذا النوع من الأنساق"(١٠٢). من هنا فلا غرابة أن نجد شباباً في مقتبل العمر الإبداعي يقفون من الشعر الحديث الموقف نفسه الذي يقفه الجيل "المحضري" التقليدي، يقول أحدُ أولئك الشباب على لسان النسق (١٠٣)، معرفا الشعر كما كرسته التقاليد الخليلية ومتهجما على ما منه كان حراً، رافضا إياه، باعتباره آفة العصر:

الشعر يعرفه نبضٌ وإحساس — لحناً فيطربكم يا أيها الناس
القلب شريانه أوتار مزهره — والنبض آهاته ناي وأجراس
لا آفة العصر في جوق النعيب وما — به عَراَ الشعرَ تدنيسٌ وإركاس
لا وزن يطرب أو معنى يروق ولا — روحٌ، فقد عمَّه في الكل إفلاس
قالوا الجديد! أهذي هي جدّتكم؟ — هل عولج الجسم لما تُقطع الرّاس
جميع من هبَّ أو من دبّ يقرضه — قرضاً وينهشه والعي أضراس
يكرّر اللفظ مرات كتأتأة — أو كالمهوس الذي يعروه وسواس
أذا المجاز؟ ركاكاتٌ وسفسطة — مثل النفايات أكوام وأكداس(١٠٤)

هكذا تكرّست آلية التذميم أداة دفاعية لدى الذائقة الجمعية، أشهرتها في وجه الشعر حينما عمل على نسخ سنة التقليد وكسر عمود الشعر والتحرر من سلطة الأنموذج، وهو موقف ليس بالمستغرب في مجتمع كرّست ثقافته عصر التدوين وظلّ فيها المصب مرتبطاً بالمنبع، وخاضعاً لعملية تكرار تفضي بآثاره الشعرية إلى التشابه فيما بينها في ضرب من

إعادة الصوغ، كأنها أشباه ونظائر يعكس بعضها بعضاً في انتظام لا سبيل فيه إلى تجديد.

تلك آليات ثلاث حكمت علاقة الموريتانيين بالشعر وتلقيهم إياه، استعرضناها بإيجاز يقتضيه المقام، مقتنعين أنها مقاربة أجدى مما درج عليه النقاد الموريتانيون من انشغال بذوات الشعراء أو بالنصوص مبتورة عن سياق إنتاجها وتلقيها أو بها شواهد على تاريخ مختلق يؤسس لبناء مواقع أكثر مما يترجم واقعياً عن وقائع. وإذ نحن نقوم بذلك فلأننا نؤمن بأن الأدب لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بوساطة تجربة أولئك الذين يتلقونه ويستمتعون به، ويقوّمونه. ومن ثم يعترفون به أو يرفضونه، يختارونه، أو يهملونه، فيبنون تبعاً لذلك تقاليدهم الجمالية، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقليد ما، وذلك بإنتاج أدب جديد، ذلك أن تاريخ الأدب كما يقرر يوس Jauss ما هو إلا سلسلة من التلقيات والإنتاجات الجمالية تتم من خلال تحقق نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج"(١٠٥). ومن هذه الخصيصة الأخيرة نتساءل: كيف مثّل الشعراء الموريتانيون في القرن العشرين الشعرَ، وأي وعي كتابي تحكم في تمثيلهم ذاك؟

## ٢ - ١ - ٢ - التمثيل والوعي الكتابي(١٠٦):

نعني بهذا المفهوم- كما سبقت الإشارة- أنماط تصور الشعراء الموريتانيين للشعر وقراءاتهم إياه بوصفه عملية إبداعية، وهي حالة يصبح الشعر فيها دائراً على ذاته، متخذاً إياها موضوعاً، مما يعني انعكاساً أكثر عمقاً من الشاعر على أداته، حيث تكون "الرسالة" في أقصى درجات شعريتها، ذلك أنه "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه دفعاً" على حدّ تعبير البحتري(١٠٧)، لذا فمنذ أن نظم الشاعر الروماني (هوراس) في القرن الأول الميلادي، قصيدته في "فن الشعر" والشعراء يتحدّون نقادَ الشعر، بتجريب مواهبهم الشعرية في نقد الإبداع الشعري، وفي عرض آرائهم فيه، وبسط رؤاهم في طبيعته ووظيفته وقضاياه المختلفة، من هنا ظلّ الناس في كل عصر يتطلعون إليهم فيما يتصل بالحكم على الشعر، لعلمهم أنهم رجاله وأنه نتاج تجاربهم، فلا بد أن يكونوا أقدر على فهمه وتذوقه والحكم عليه، فهو صناعتهم التي لا يجيد صنعها غيرهم، وبضاعتهم التي لا يعي قيمتها سواهم(١٠٨).

ولقد تفطنت بعض كتب التراث إلى ذلك، وأشارت إليه إشارات عابرة (١٠٩)، شكلت فيما بعد مادة ثرّة لبعض النقاد العرب المعاصرين في دراسة هذه الظاهرة وتتبع تجلياتها في نصوص شعرية تراثية، مما في استعراضه ليس ذا مقامه (١١٠). والحال ذاتها بالنسبة لهذه

الظاهرة وتعامل النقاد معها في الشعر الموريتاني في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين، حيث إن الشعراء في هذين القرنين كانوا مسكونين تحت دوافع عديدة بالتعبير عن وعيهم الإبداعي بتجاريبهم الشعرية، والعمل على تمثيل الشعر وتصويره في أسمى تحققاته، أنموذجاً أمثل تقاس فحولة الشاعر وموهبته الشعرية بمدى اقترابه منه أو ابتعاده، يقول الشاعر محمدي بن سيدينا العلوي (١١١)، على سبيل المثال لا الحصر: (١١٢).

وما الشعر عند العرب إلا قريحةٌ ... تقودُ أبيَّات المعالي وتُقسرُ

تصاغ كصوغ الدُّر أُحكم صُنعه ... تحلّى به الأسماعُ أو هي أنضرُ

إذا قرعت سمع البليغ تشوقُهُ ... وتغرى به البثّ الذي كان يُضمرُ

وإن رامها من جاءها متشاعراً ... ليقتادَها تأبى عليه وتعسُرُ

وما كل منظوم بشعر لديهم ... كيا عتب ما والفيلسوف المكفّرُ

وربَّتَ نظّامٍ وليس بشاعر ... يصوغ من أوزان القريض فيُكثرُ

"فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن" ... على كل من قد رامها تتيسرُ

فمن حاول التهذيب أتعب نفسَهُ ... وخلّى عن السّفساف فالحسن أحمرُ

إن هذا النص ليس إلا أنموذجاً من مدونة كبيرة وطريفة، عرفها الشعر الموريتاني في القرنين الآنفين، عكست من جهة مفهوم الشعر لدى الشعراء، وترجمت من جهة أخرى عن وعيهم الكتابي وتمثلهم للعملية الإبداعية كما كرستها سنة الكتابة الشعرية في الذاكرة الجمعية، وهو موضوع على طرافته لم تتمحض له بُعد في الأدب الموريتاني دراسة جادة، بالرغم من الوقفات الواعية التي وقفها عنده الناقد المرحوم د/ أحمد جمال ولد الحسن وخصوصاً في تحليله الحصيف لعينية ابن الشيخ سيديا التي تعكس وعياً نقدياً حاداً لدى الشاعر بما آلت إليه القصيدة العربية من أزمة إبداعية (١١٣).

وإذا كان التمثيل بما هو ممارسة ثقافية تنطوي على إعادة قراءة الشاعر الموريتاني للشعر العربي القديم فإن الوعي الكتابي به خاضع بالضرورة للأنساق الثقافية السائدة والآفاق التاريخية والمقاصد الجماعية التي تحكمه وتوجهه، وهي عوامل تجد أصولها وإدراكها في

"رؤية" الإنسان العربي والموريتاني على وجه الخصوص "للعالم" وهي "رؤية للعالم" انصاغت بفعل "تلازم" التصور الدّيني الإسلامي والفلسفي التاريخي والتصورات الفكرية واللغوية والإبداعية والجمالية بدرجات متفاوتة، إلا أنها ستكون محكومة في الغالب بهذا التصور الأول، والذي ساهم في تكوين هذه الرؤية هو تشييدها "للنواة الصّلبة" التي تحفظ لها وجودها وتضمن بقاءها واستمرارها وبالتالي تخصصها وتميزها، ومن أهم مكونات هذه "النواة الصلبة" ما يعرف "بالشاهد الأمثل" أو المثال الأول الذي تتولد عنه كل ممارسة معرفية أو فنية أو علمية بحيث يشدّها إليه وتنشد إليه (١١٤)، وهو تصور سنفصله ونؤصله في الباب الثاني من هذا البحث، إلا أننا نكتفي هنا بالقول إن تمثيل الشعراء الموريتانيين في القرن العشرين للشعر ظلّ محكوماً بسلطة "الشاهد الأمثل" المتمثل في الشعر العربي القديم، وتحكمت فيه انطلاقاً من ذلك ثلاثة تصورات يعكس كل واحد منها نسقاً شعرياً معيناً سنوسع فيه القول لاحقا، مكتفين هنا بذكر كل تصور والتمثيل له.

### أ - المماثلة:

نعني بالمماثلة التصور الذي يمثّل به بعض الشعراء الموريتانين الشعرَ، إذ لا يحقق في تصورهم عهديته و لا يكتسب شرعيته الإبداعية ما لم يماثل الشعر العربي القديم، باعتباره شاهداً أمثل قار الدلالة ومعين المشمولات، سواء من الناحية الفنية أو الناحية الدلالية، وهو تصور يجد متكأه في مرجعية العقل الثقافي الموريتاني ويكتسب شرعيته من خلال الذائقة الجمعية التي تقعّد بلاغة تلقيه مما سنعمق فيه القول لاحقاً، يقول المختار ولد حامد، راسماً حدّ الشعر، بنية ودلالة، في قصيدة أشبه ما تكون بالبيان الشعري الذي درجت الجماعات الإبداعية الحديثة على إصداره، معبراً عن رؤيتها الفنية ومرجعياتها الإبداعية، مع فارق النوعية ها هنا، إذ بيان ابن حامد نص شعري، وفي ذلك من إكراهات اللغة مافيه، حيث الشعر على الشعر صعب المرتقى، مثله الكلام على الكلام، كما أن بيانه فردي التوقيع وإن عكس معتقداً جمعياً أصّله التاريخ الثقافي للقوم ورسخه ذائقة تلقيهم، يقول ابن حامدن:

مَشَتْ بيني وبين الشعر هندي ... وهندي أملحُ الشفعاء عندي

أَجِدُّك قد هجرتَ الشّعرَ قالتْ ... فقلت نعم هجرتُ الشعر جِدي

أَطعتُ الآمريّ بذاكَ علّى ... أكونُ بهجرهِ كأبي وجَدّي

فقالت ما بهجر الشّعر لكن ... بهَجر الهُجْر نالاَ بعض جَدِ

فقلــه وصــف بــه قمــري وليلــي | وفرعـــي، وجــنتي؛ خَــدري وقَــدري
وصِــفْ مــا فــيَّ مــن غَــنَجٍ ودلٍ | وصِــفْ مــا فيــك مــن ولَــهٍ ووَجْــدِ
وصــفْ وانــدب مَعَاهــدي اللّــواتي | عهــدتَ عَلَــى الكثيــب بهــا وعَهْــدِي
وصِفْ بَــانَ الكثيــبِ تميس مَيْساً | كَمَيْسِ بنــاتِ {سيرَ} بــه و {هــدي}
وصــف نــيران باديــة وليلــى | تبــدت ‌في لُيَــيْلاَتِ التَّبــدي
وصــف مــسراكَ فــي البيــداء نحــوي | وصــف مــسرايَ إذ أنحــوك وحــدي
وطــولَ وعــرض لَيْــل الــصبِّ صِــفه | ومــا عانــاه مــن صــرم وصــد
وقــل حكمــاً وقــل عــبراً ونــصحاً | لَعلــك صــوب نهــج الرشــد تهــدي
وقــل إن شــئت فخــراً أو فدعــه | وقــل مــا شــئت مــن وعــظ وزهــد
وقلــه بــه علــى الفــضلاء تــثني | لحــق الفــضل لا اســتجداء مجــد
وقُلْــهَ وصــلينّ بــه دوامــاً | علــى المختــار خــير بــني معــد
ولا تفقــد بــه مــاء المحيــاً | وجلبــاب الحيــا عــن ذاك عــد
ولا تتعــدَّ هــذا النحــو فيــه | فــأكثر مــا عَــدَا هــذا تَعَــدِّ[١١٥]

إن هذا النص وإن اقتصر منطوقه ‌في تمثيل الشعر على الأغراض التي يعتبر الشاعرُ التقيد بها شرط تحقق الشعرية، وأي خروج عنها يعدُّ تعدياً، ربما عوقب صاحبه شرعاً، إلا إن هذا النص يضمرُ كذلك الضوابط الفنية التي تمثل حدَّ الشعر، إذ تلك ‌في اعتقاده من باب المعلوم بالضرورة، وكفى أن الأغراض المذكورة ملازمة بالعرف لطرائق تحققها، وأنى لها تكون إذا لم تماثل شاهدها الأمثل، فتأصل وجودها فيه، وتوصل قائلها إليه بحبل من العروبة متين، وذاك لعمري أمرٌ عليه مدار وجود القوم ‌في مسعى لانتساب سنده مدخولٌ وإن عضَّدَ متنه اللسانُ نصوصاً شعرية تماثل شاهدها الأمثل حدَّ التماهي والاستغراق.

لذا فلا غرابة أن يتبنى الشاعر الموريتاني التقليدي في تمثيله للشعر المعايير النقدية ذاتها

التي استقرت في التراث النقدي العربي عياراً للشعر وسنناً على سمتها ينسج الشاعر قصائده ذلك أن الشاعر على حدّ تعبير ابن طباطبا " كالنسّاج الحاذق الذي يُفوِّف وشيَهُ بأحسن التفويف ويُسدّيه ويُنيِّره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه. وكالنقّاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه.. وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الرائق"(١١٦). وعليه فإن للشاهد الأمثل خصائص قارة وسمات ثابتة عرفت عند العرب فيما أصبح يعرف باسم عمود الشعر الذي رسم أبو علي المرزوقي حدّه قائلاً: " إن العرب في قولهم الشعر إنما "كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائرالأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما - فهذه سبعة ابواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار"(١١٧).

هكذا انطلاقاً من هذه المرجعية النقدية، مثّل الشاعرُ الموريتاني التقليدي الشعرَ، ورأى أنه ما لم يحقق خصائصه تلك فإنه ليس من الشعر في شيء ، يقول الشاعر محمد ولد ابن ولد حميدة (١١٨):

| | |
|---|---|
| لا تُظُنَّ القَريضَ كُلَّ مَقُولِ | هَلْهَلِ النَّسجِ مُستَدَامِ الوُقُوعِ |
| لاَ يَصِحُّ القَريضُ دُونَ بَيَانِ | ومَعَانٍ بَديعَةٍ وبَديعِ |
| كَجِنَاسٍ مُلَفَّقٍ أَو جِنَاسٍ | تَمَّ أو لَمحةٍ مِنَ التَّوشِيعِ |
| أو طِبَاقٍ أو لَفِّ نَشرٍ أو إرصَا | دٍ بَديعِ التَّلمِيحِ والتَّنويعِ |
| وسِوَى ذاكَ مِن بَديعٍ بَديعٍ | حَسَنٍ في التَّسجيعِ والتَّوقِيعِ (١١٩) |

إن الوعي الكتابي الذي أمدّ الشعراء الموريتانيين قبل منتصف القرن العشرين في تمثيلهم للشعر بالمفاهيم، هو وعي متصل الجذور بما استقر في التراث النقدي العربي من قيم إبداعية، حيث إنهم بامتلاكهم إياها، اصبحوا يتأملون في مفردات الكتابة وما يتصل بها من مصطلحات نقدية وبلاغية ويجعلون منها فضاءً للتمثل والتمثيل في مسعى للإمساك بمفهوم الشعر باعتباره إفراغاً لمحتوى دلالي في هيكل مجرد قارٍ في الأذهان والإفهام طلباً لأقصى درجة من التماثل.

غير أن هذا التصور بالرغم من تجذره في الوعي الجمعي وتعاليه على الزمن إلا أنه لم يخل على مدار تاريخ الشعر الموريتاني من متمردين، حيث أعلن ثلة من الشعراء ضيقهم به مفهوما ينمّط الشعر ويدخله في دوامة من التكرار المقيت، ولعل ابن الشيخ سيديا في القرن الثالث عشر الهجري أبرزَ من يُتمثل به على ذلك، حيث أعلن في عينيته المشهورة تذمره مما آل إليه حال الشعر، فالتقليد والاجترار والنمطية أمور أصبحت ملازمة للقول الشعري، يقول: (١٢٠)

والشعر للتطريب أوّلُ وضعه ... فلغيرِ ذلك قبلنا لم يوضع

واليوم صار منكِداً ووسيلة ... قد كان مقصدها انتفا لم تشرع

وإليه ترتاحُ النفوسُ غُلبّةً ... فيميلها طَبعاً بغيرِ تطبع

ينساغ للأذهان أوّل مرّة ... ويزيدُ حُسْناً ثانياً في المرْجع

فيخال سبق السمع من لم يستمع ... ويعودُ سامعه كأن لم يَسْمع

كالرّوضِ يغدُو السّرْحُ فيه وتَنْثني ... عند الرّواحِ كأنه لم يَرتع

من كان مُستطاعاً له فليأته ... وليقن راحتهُ امْرُؤ لم يستطع

والجلُّ من شعراء أهل زماننا ... ما إن أرى في ذا لَهُ من مَطمع

إن انعدام ما أشار إليه ابن الشيخ سيديا في شعر أهل زمانه قبل القرن العشرين هو ذاته ما دفع الشاعر محمد ولد أحمد يوره (١٢١) في العقد الثاني من القرن العشرين إلى القول عن شعر أهل زمانه:

أشعارنا أهل هذا العصر باردة ... لم تشوَ شيأً ولم تطبخ بأبزار

لو أنهم أحضروني طبخها ملحت ... من بعد ما وضعت شيئاً على النار(١٢٢)

هكذا مهدت هذه المواقف لتحول في تصور بعض الشعراء الموريتانيين للشعر وحوّرت من تمثيلهم إياه، فانتقلوا من طلب المماثلة إلى طلب المشابهة، وأضحت بذاك سلطة الشاهد الأمثل أخف وطأة وأقل سلطاناً، مما كان له الأثر الكبير على مدونة الشعر في النصف الثاني من القرن العشرين، كما سنوضح لاحقاً، فكيف كان ذاك التمثيل وما أوجه علاقته بالشاهد

الأمثل؟

**ب. المشابهة:**

يعرّف البلاغيون المشابهة بأنها إشراك شيئين أو أشياء في صفات تقاربها أو تشاكلها من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاتها، لأنها لو تناسبت مناسبة كلية لكانت شيئاً واحداً(١٢٣)، وعليه فإنّا نعني بها في هذا السياق اشتراك الصورة التي يمثّل بها الشعراء الموريتانيون الشعرَ مع الشاهد الأمثل في بعض الخصائص ومفارقتها إياه في بعضها الآخر وذلك تحت تأثير عوامل سياقية عديدة، لعل أبرزها العاملان الثقافي والاجتماعي وما شهداه من تحولات بنيوية عميقة سبق لنا تفصيلها في سابق هذه الفصل.

فلقد رأى أغلب الشعراء الموريتانيين في العقد الأخير من القرن العشرين، أن على الشعر أن يكون صدى لبيئته وسياقاته الثقافية والاجتماعية، لا أن يظل متشبثاً بمماثلة غرضية عمياء مع الشعر العربي القديم، يدرك العارف بتاريخ الأدب العربي، أنها ليست قدراً محتوماً ولا دليل فحولة شعرية، ولعل قصة الشاعر علي ابن الجهم(١٢٤) مع الخليفة العباسي خير ما يمثّل به على ذلك وهي القصة التي كثيراً ما يستشهد بها الشعراء الموريتانيون على ضرورة تبيئة الشعر، يقول الشاعر محمد الحافظ ولد أحمد " ولعل اختيار علي بن الجهم بالذات، من أجل أنه البدوي الذي مدح الخليفة بأبيات أعرابية جافة ولكنها حسنة، فأدرك الخليفة عبقريته بالرغم من بداوته، فأسكنه في حدائق رائعة ممردة، فما لبث أن رقّ شعره وراق طبعه، فتغنى برائيته السلسالة الخلابة... ولعل في ذلك إيماءً إلى أن قطر شنقيط وإن كان قد تحرك في طريق التحضر بآخرة، إلا أنه قادر على إدراك ما فاته بسرعة، كذلك الشاعر الذكي الذي اختصر المسافة الحضارية في أقصر وقت"(١٢٥).

وعلى الرغم من هذا الوعي النقدي الداعي إلى تسييق التجربة الشعرية، إلا أن ذلك ينبغي ألا يخرج عن مدار القول الشعري العربي الأصيل، إذ ذاك القول دليل أصالة وملاذ يحتمى به في وجه امتساخ بيّته العصر، وأعانه عليه قوم آخرون، يقول محمد الحافظ من قصيدته الموسومة بـ" بقية رق من معلقة الحارث بن حلزة اليشكري"(١٢٦) راسماً حدّ مغامرته الشعرية، ومبيناً أواصر علاقته بالشعر القديم:

**في نظام الخليل اقبلت اشدو ... هاتكاً في النبوغ منه الستورا**

**في حماه مسرحتُ ايام قومي ... حيث كرّرتُ روحهم تكريرا**

هكذا إذن ترتسم علاقة الشاعر بشاهده الأمثل، حيث يكفي عنوان قصيدته دليلاً على أواصر القربي الفنية بينه والشاعر اليشكري، حتى لكأنها كادت تتماهى والمعلقة، لولا أن أقعدها المضمون، فجات صادحة بالمعيش وإن كرّرت فنياً روح التراث، ذلك أن أي تجديد في منظور أغلب جيل النصف الثاني من القرن العشرين، ينبغي ألا يطال البنية الفنية كما كرّستها السنة الشعرية العربية القديمة، لأن أي خرق لها يعتبر خروجا عن حدّ الشعر، وهو ما إليه دعا "أدعياء" همهم حسب رأي شعراء هذا النسق، مسخ الذات وتدمير الهوية، يقول أحدهم(١٢٧):

قالوا الجديد! أهذي هيّ جدّتُكم؟ هل عولج الجسم لّما تُقْطَع الرّاسُ ؟

لا بأس إن رقّت الألفاظ وابتُكرت عذبُ المعاني لها بالوزن إلباسُ

لكن أشتاتُ ألفاظ مركّبة من غير معنى ولا وزن هو الباسُ

ما زال شعرُ جرير العذبُ يطربنا كما أدارَ كؤوسَ الشّعر نوّاسُ

إن هذه الرغبة الجموح في التشبث بالشاهد الأمثل من جهة والشعور من جهة أخرى بضرورة الانخراط في العصر ، قد ولّد لدى هؤلاء الشعراء - كما سنفصل لاحقا في الفصل الثاني من الباب الثاني - وعياً كتابياً مأزوماً وجد ترجمته الصارخة في نصوصهم الإبداعية، وعمل بعضهم جاهداً على التنظير له نقدياً في مسعى لتبرير تبنيه إياه إبداعياً، ولعل من أطرف تلك المحاولات ما ذهب إليه الشاعر أدي ولد آدَبَ (١٢٨) من تمثيل لهذا الشعر في مفهوم تبناه وروّج له، أسماه بـ"الشعر الحار" وهو مفهوم يقوم حسب رأيه على "أنقاض المفاهيم الشعرية الجوفاء المتهافتة، التي كانت وليدة إطلاقات إعلامية، غير متأنية ولا واعية، رسختها أجيال ببغاوية تستقبل وتستهلك المفاهيم وصيحات الموضة" ويضيف معرّفاً إياه بأنه: " لا هو عمودي لأنه يرفض الانشداد إلى أي عمود من القيم الجاهزة ولأنه يتعفف عن النظمية الباردة التي أصبحت سمة العمودي، ولا هو حرٌّ تلك الحرية الفوضوية العبثية التي تردى في دركها الشعرُ الحرُّ، ولا هو نثري تلك النثرية الباردة والميّتة التي انتهت إليها نماذج قصيدة النثر في غثاءاتها وزبدها الذّاهب جفاء، إنه الشعر الحار، لأن الحرارة هي السمة المفقودة في تلك المصطلحات، ولأن الحرارة هي السمة الأكثر التصاقاً بماهية الشعر وكينونة الإبداع" (١٢٩).

إن هذا النص يعكس تمثيلاً للشعر إشكالي التحقق، ففي الوقت الذي يشيم فيه صاحبه

تجديد مفهوم الشعر ويعمل على تمثيله تمثيلاً يتصل من أي تعريف قبلي، فإنه لا ينقلب على السنن الفنية للشعر العربي القديم، إذ كل ما يسعى إليه إنما إذكاء حرارة في المضامين، أما البنية الفنية فأمرٌ مسلم به بالضرورة، فلكأنه يلبي بذلك بعد سبعة عقود نداء ولد أحمد يوره بضرورة سريان الحرارة في الشعر، إذ أشعار مجايليه، كما صرّح في امتعاض شديد، باردةٌ " لم تشوَ شيًا ولم تطبخ بأبزار".

هكذا اتكأ الوعي الكتابي لشعراء هذا النسق على آلية المشابهة في تمثيل الشعر، مؤمنين أن الخروج على التراث الفني، نفي للذات ومسخ للهوية، ومدركين في الآن ذاته أن الشعر قبل أن يكون طرفة من الطرائف تتلون عباراته وصيغه وألفاظه بأصباغ التراث، إنما قرارته الإنسان يكون ما لم تتقطع صلته بالواقع، وهو ما لم يدركه الشعر الموريتاني القديم قبل القرن العشرين، بل وما لم يدركه شعراء المماثلة في بداية القرن، فقارئ مدونة ذلك الشعر، يجدُ أن لحمته البلاغية أشدُّ من لحمته العلامية، إنه تمرين لا تتقطع حلقاته ملتحماً بثقافة الشاعر التراثية " وبما تتيحه هندسة الكلم وأساليب المجاز في وجوه التوافيق والتأليفات أكثر من التحامه بالإنسان، مما أفضى به إلى التشابه، فأضحت نصوصه أشباهاً ونظائر يعكس بعضها بعضاً في انتظام نمطي مقيت، وهو الأمر الذي أدركه الشاعر أحمد ولد عبد القادر(١٣٠) في قصيدة بعنوان " حوار مع آلهة الشعر " (١٣١) ودعا إلى تجاوزه باستنزال الشعر من برجه الثقافي واللغوي إلى أرض الواقع المعيش، وإلى الإنسان وقضاياه، يقول مستعرضا في البدء واقع الشعر ومتمرداً عليه:

| | |
|---|---|
| هــذا يطــرزه رمــزاً يلــوح كأمــ | ــواج الــسراب تبــارى في مظاهرهــا |
| أو طلــسما أسـود الأنفـاس يـسبح في | رطانــة الفكــر ماضــيها وحاضــرها |
| وذاك يبكــي علــى الأطــلال يندبـها | ولم يزرهـــا ولم يــــسمع بهاجرهــــا |
| سئمت برجـا وراء الغيــب يحرمنــي | قــرب العــوالم ساجيهـــا ودائرهـــا |
| واليـــوم أنـــزل والغــبراء تلهمنـــي | أجنـــي البـــوارق مـــن أضـــوا مآثرهـــا |
| ومـــن دمـــوع اليتـــامى وهـــي سـانحة | تـشفي القـصائد مـن أسقــام ضـائرها |

ثم يخلص معرفاً للشعر من خلال وظيفته، فيقول:

| | |
|---|---|
| الــشعر ملحمـــة الإنــسان إن فقــدت | نــبض الــشعور تهــاوت مــن منابرهــا |

وإذا كان هؤلاء الشعراء قد دفعوا بمفهوم الشعر من مماثلة تنفيا التطابق مع الشاهد الأمثل إلى مشابهة تجعل بين النص المتحقق والنص الأنموذج مسافة تتسع أو تضيق بحسب مستوى تفاعل الشاعر مع اللحظة التاريخية وقدرته على ترهين اللغة، فإن ملامح وعي كتابي آخر بدأت تتشكل، ابتداءً من ثمانينيات القرن العشرين، أفرزت بدورها تمثيلاً مختلفاً للشعر، سيعمل أصحابه على تكريس تجربتهم وتسريبها شيئاً فشيئاً إلى الذائقة الاجتماعية إبداعاً وتلقياً، فأي آلية اتكأ عليها ذاك الوعي؟

ج - المخالفة:

نعني بها التمثيل الذي يرى أصحابه أن الشعر لا يحقق ذاته إلا بقدر تحرّره من سلطة الشاهد الأمثل، ومن سننه في الإبداع والتلقي، وهو تصور تشكّلت إرهاصاته الأولى في العقدين الأخيرين من القرن العشرين تحت تأثير مجمل التحولات السياقية التي سبق أن عرضنا لها في الفصل السابق، ولقد تفاوت وعي الشعراء في هذه الفترة بمفهوم الإبداع، كما تفاوت رفضهم لسلطة الأنموذج، ودرجة التحرر منها، غير أنهم يتفقون في تعريفهم للشعر على أنه لم يعد تحقيقاً لخطاطة دلالية وفنية مرسومة سلفاً، وإنما هو فعل ممارسة وتجريب، لذا عليه في البدء أن يتحرر من الفرضية المقيتة الذي وسمت الشعر العربي منذ أربعة عشر قرنا، لأنه ما لم يتحرر منها فإنه سيظل مستلب الذات، عديم الفاعلية والجدوى، تقول الشاعرة خديجة بنت عبد الحي( ١٣٢)، معرِّفة الشعر بالخلف:

| | |
|---|---|
| أو ليس الشعرُ شيئاً آخراً | غير هجوٍ ومديحٍ للصِّلات |
| وهيامٍ بأناسٍ ظعنوا | وبكاءٍ في رحاب العرصات |
| أوما مُزّقَ عنه حلّةً | مزّقتها عجلاتُ السنوات |
| وانبرى في صحوة محمومة | طاوياً كلَّ جسور الترهات(١٣٣) |

إن هذه الفرضية التي تنفيها الشاعرة من حدِّ الشعر، لم تكن مجرّد عائق دلالي يقف في وجه تحقيق الشعر لذاته، وإنما هي نسق في التعبير والتفكير، ينكشف فيه موقف الإنسان الموريتاني بل والإنسان العربي من الشعر، فلقد ألح المنظرون العرب القدامى الذين

يشكلون الإطار المرجعي للثقافة الأدبية الموريتانية، " أن الشعر كلام متخيل يجمع إلى جودة الإفهام جودة الالتذاذ، ويتولد (الالتذاذ) عما ينبني عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقي، أما (الإفهام) فينتج عن الإفادة التي تحصل للمتلقي. والإفادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي قصد استنهاضه لفعل شيء أو استفزازه للنفور والعدول عنه"(١٣٤)، هكذا تحصر الغرضية وظيفة الشعر في تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي، وهو ما سعى أغلب جيل العقدين المذكورين إلى مناهضته والوقوف في وجهه، يقول سيد الأمين ولد سيد أحمد بناصر(١٣٥)، داعياً إلى تجاوز تلك النفعية، وتخطي الفهم الأحادي للشعر:

| | |
|---|---|
| لا تحجبوا بالنفاق الشعرَ كي تقفوا | في شاطئ الوهم، أو سجن الخرافات |
| حُجب النفاق نجاسات مدنّسة | فطهروا الشعر من تلك النجاسات |
| تحسسوا الريح والأمواج هادرة | ورقة الحزن في صمت المفازات |
| لا تفهموا الشعر، هبوا في مساربه | وانطلقوا صمته خلف الفراغات |
| "إن كان منزلتي في الشعرعندكم | وزنٌ وفهمٌ فقد ضيعت أوقاتي"(١٣٦) |

هكذا آثر هؤلاء الشعراء في تمثيلهم للشعر نفي كل الخصائص التقلدية كما رسختها الذائقة الجمعية وطلبتها في الشاهد الأمثل، حيث الشعر لدى تلك الذائقة هو " القول الموزون المقفى الدّال على معنى" وعليه فإنها علاوة على النظمية، تعودت على أن تجد في الشعر الأشياء وقد سُميت بأسمائها وتلقى وجوه المجاز وقد بذلت بحكم القرينة أو سياق المقال فلا تحتاج معه إلى دقة الاستكناه ولا إلى التدبر الذي يقرأ مسكوت النصوص، وهو ما يتنافى مع مفهوم الشعر كما مثّله هؤلاء الشعراء، وسعوا إلى تحقيقه إبداعياً، وإذ هم ينفون عن الشعر الغرضية والنفعية، ينفون عنه كذلك أن يكون محكوماً في بنيته بأنموذج قبلي ملزِم، فهو في نظرهم حالة وليس إحالة، وتجربة ذاتية وليس إفراغاً لمعنى متحقق داخل قالب بنائي مجرد، إنه لا يأخذ وجوده من شاهد أمثل، ولا يتعرّف إلا بما به يكون تعبيرا عن حالة فردية ضمن شروط سياقية مخصوصة، تقول الشاعرة باته بنت البرا (١٣٧)، واصفة إياه ورافضة أن تعطيه حدّاً قاراً يتعرف به:

سمّه ما تشاء
وتراً ـ قمراً ـ حزمة من ضياء

سمُه ولهي
سمُه بلهي
سمُه الكبرياء
في زمان بدا فاقد الأنبياء
عبث قلتهُ،
كنتُ قد صغته،
ثم أمّلته
أن يشيع الوفاء
فيه نبع دمي
فيه من ألمي
فيه من عدمي
سوماً بالبقاء. (١٣٨)

هكذا افتقد الشعر في منظور شعراء هذا الجيل عهديته، وأضحى جنساً مفتوحاً على المستويين البنائي والدلالي، وهو تمثيل يعكس إلى أي حدٍّ تعمّق الوعي الكتابي لدى هؤلاء الشعراء، حيث أضحى الشعر حدّاً ووظيفة وعلاقة بالذات والعالم موضوعاً للعديد من قصائدهم، مما يطرح إشكالية تعايش التجربتين النقدية والشعرية في إبداعاتهم، ويجعل التساؤل مشروعاً عن مدى أثر الأولى في الثانية.

تلك هي أهم التمثيلات التي تعامل بها الشعراء الموريتانيون مع الشعر وتعاطوه انطلاقاً منها، وهي تمثيلات ستترك أثرها بلا شك في منجزهم الإبداعي، مما سنقاربه في القسم الثاني من هذه الدراسة.

وإذا كان كل من التمثُّل والتمثيل كما استعرضناهما أعلاه، مثّلا وجهين من وجوه القراءة، حيث عكس التمثل قراءة الجمهور الأول باعتباره قارئاً مقصوداً يترجم عن الأوضاع التاريخية التي تمّ فيها تلقي الشعر حين ظهوره المبدئي، وكان مقصداً مباشراً لمصدر الرسالة حين بثّها الأولي، وعكس التمثيل قراءة المبدعين أنفسهم لمفهوم الشعر باعتبارهم قرّاءً أنموذجيين على حدِّ تعبير ريفاتير، بقدر ما شاركوا في إنتاج النص بقدر ما رسموا فيه ملامح قارئهم الضمني، فإن ثمة قراءات أخرى مارسها قراء "خبراء" **lecteurs informés**، لديهم من المرجعيات المعرفية ما يسمح لهم بالتعامل مع النصوص وفق إستراتيجيات معينة

(١٣٩)، وهم قراء نحسب أن مراجعة قراءاتهم ومساءلتها من منظور نسقي، أمر جدّ ضروري بالنسبة إلى سياقنا البحثي، لأننا ما لم نكشف عن إستراتيجياتهم الخطابية ومنطلقاتهم الأيديولوجية، فإننا لن نستطيع أن نؤسس قراءتنا على أساس منهجي قويم، وعليه نتساءل، كيف قرأ النقاد الموريتانيون المعاصرون الشعر في القرن العشرين؟ وما هي المرجعيات النقدية التي حكمت علاقتهم بالشعر وأية إستراتيجيات سلكوها في سبيل إيصال خطاباتهم؟

## ٢ ـ ٢ ـ القراءات التأسيسية واستراتيجياتها النقدية:

لقد ظل الوسط الثقافي الموريتاني العالم إلى حدود النصف الثاني من القرن العشرين لا يرى في الشعر إلا كونه مجرد مستودع لحجج لغوية، وقائمة من الاستشهادات المطلوبة، لأنها تشكل قولاً انموذجيا أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، لذا فمنذ القرن الثالث عشر الهجري كان "أهمُّ مشغل يهتم به المثقفون في بلاد شنقيط حين ينظرون إلى النص الشعري هو سلامة لغته في المقام الأول حتى أضحى " التلحين" أي اكتشاف اللحن والتشهير به قضية النقد الأولى"(١٤٠)، ولم يكن التأليف في الشعر حقلاً مستقلاً مجال اهتمام القوم، ولا الكتابة عنه "علماً" له سنن على العالم تبيانها للناس بالأمر المطلوب، على الرغم مما سبق ذكره من أن الثقافة الشعرية كما تبلورت في التراث النقدي العربي شكلت الإطار المرجعي الذي وجّه تعاطي الموريتانيين مع الشعر، فإذا استثنينا كتاب " المربي على شرح صلاة ربي" لمحمد اليدالي(١٤١)، الذي جمع فيه قواعد الشعر ببحوره ومقاييسه وفنونه ومحسناته محدداً إياه بأنه " صناعة لفظية لا تكتسب إلا بالتروّض عليها وقريحة فطرية محكّها الذوق"(١٤٢)، واستثنينا شرح محمدُ بن حنبل لمقصورته التي عارض بها أبا صفوان الأسدي (١٤٣)، بالإضافة إلى كتاب "عمدة الأديب في معرفة القريض والنسيب" لإديج الكمليلي(١٤٤)، وكذا ما سبق أن أشرنا إليه من تمثيل الشعراء للشعر، أقول إذا استثنينا هذه النصوص التي يمكن اعتبارها تجوزا نصوصاً نقدية، فإننا لا نكاد نعثر قبل النصف الثاني من القرن العشرين عند الموريتانيين، مما نعتبره تمثلاً ذاتياً للعملية الإبداعية، على رؤية نقدية واعية تحدد للشعر سننه وللقراءة وسائل إدراكها لجودة النص أو رداءته، ولقد ظلّ الأمرُ على ذلك الديدن حتى إذا استقلت البلاد وبدأت تتفتح على العالم الخارجي وتتفاعل معه، مما سبق عرضه في السياق التاريخي، بدأ الوعي بالأدب والشعر على الخصوص يأخذ منحى عالماً، ويضحى علماً يُتقبل في الجامعات ويُتخصص فيه مادة يُثنى بأصحابها الخنصرُ، وسلعة تعرض في الصحافة فتجد لها في سوق الثقافة من يقتنيها ويتقبلها قبولاً حسناً.

وإذ غايتنا استقراء القراءات التأسيسية التي تعاطت مع الشعر، والنظر في منطلقاتها النظرية واختياراتها المنهجية، فإننا سنعتمد إستراتيجية نسقية تتأمل تلك القراءات في تنوعها واتساع مادتها، من أجل أن نؤطرها حسب انتظامها المنهجي وتشابهها العائلي، غير أننا قبل ذلك نسجل أن تلك القراءات لم تعلن عن نفسها تجارب لها حضور لافت في الوسط الثقافي إلا ابتداءً من العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وكلّ ما سبق ذلك إن هو إلا تخلقات لم تصل حدَّ الخطاب النقدي.

وعلى الرغم من تعدد تلك التجارب القرائية واختلافها في المشارب وتنوعها في الإستراتيجيات، كما سنبين لاحقاً، إلا أنها كانت محكومة بمنطلقين مضمرين يوجهان مقاصدها ويتحكّمان في اختياراتها المنهجية، وهذان المنطلقان هما:

١ ـ منطلق أيديولوجي تؤسسه الرغبة في البرهنة على تميز الشخصية الوطنية وأصالة هويتها وكذا على وجود تقاليد ثقافية خاصة بها وذلك تتويجاً للهوية السياسية التي كانت إلى عهد قريب مشكوكاً فيها. ولعل هذا ما يفسر تهافت أغلب الباحثين على دراسة الشعر الموريتاني القديم، سعياً إلى إثبات مرجعية تراثية متمكنة في التاريخ المحلي من أجل إسناد كيان سياسي ما تزال في أنفس الأشقاء من استقلاله ريبة وتوجس.

٢ ـ منطلق منهاجي لصيق بالأول، يقوم على ما أسماه محمد مفتاح بالنظرية التداولية أو المحيطية، " وفحواها أن الآداب "المغاربية" مرتبطة بمحيطها، وذات خصوصية أسهم في تشكيلها هذا المحيط، وأسهمت في إسناده"(١٤٥)، وهو افتراض منهاجي وجه مقاصد مختلف القراءات النقدية الموريتانية على اختلاف المدونات التي اشتغلت عليها، ذلك أن تراث الشناقطة " يكشف عن قناعتهم بأن للنص الأدبي (العربي) مرجعية مكانية هي المهد الأول الذي شهد ميلاده، وفيه شبَّ ونما، فوسمه بميسمه وطبع بنياته ومضامينه"(١٤٦)، مما أضحى مسلمة وظّفها المشتغلون بالأدب الموريتاني في مقصدين متناقضين هما:

أ ـ تبرير التقليد الذي يتوسل التشابه البيئي بين الصحراء في شبه الجزيرة العربية والصحراء الموريتانية سبيلا لتبرير ما يسمُ النص الشعري الموريتاني من تقليد حدَّ التماثل مع القصيدة العربية القديمة، ذلك " أن الشعراء الموريتانيين عاشوا وما زال فريق منهم إلى الآن يعيش في البيئة البدوية نفسها التي عاش فيها شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، فدوافع الشعر لا تختلف، ولذلك لم تختلف مظاهره، إذ هي رهينة بعناصر البيئة ومقومات الحياة الاجتماعية التي ينشأ عنها تكيف نفسي معين ومنزع وجداني خاص"(١٤٧)، خاصة أن التماثل بين البيئتين " شكّل عامل تماثل بين ساكني بلاد شنقيط وساكني الجزيرة العربية،

وهو تماثل ضمّ إلى جانب الظروف الطبيعية للمنطقتين تماثل المكونات البشرية والثقافية..... مما جعل عناصر البيئة تعيد نفسها مشهداً مشهداً وموقفاً موقفاً، فتثير لدى الشاعر الأحاسيس ذاتها، وتقترح عليه رموزها المفضلة، فيعبِّر عن ذلك بأساليب ومفردات تنتمي إلى معجم بدوي حيناً وإسلامي أحياناً"(١٤٨).

ب ـ تقرير الخصوصية وهو مقصدٌ يوظف النظرية ذاتها لإثبات إبداع الشعراء الموريتانيين وارتباطهم بأرضهم وبيئتهم الخاصة التي " وصفوا صحاريها وفيافيها ووديانها المخضرة اليانعة في الخريف، وكثبانها المنبسطة التي يحلو عليها السمر في ليالي الربيع – فجاءت أشعارهم- بنت البيئة، صحراوية المنبت، شنقيطية المحتد، لا يضرّها بعد ذلك أن تكون بذورها تنتمي إلى الأدب العربي في عصوره الزاهرة"(١٤٩).

هكذا وظّف النقاد الموريتانيون هذه المنهاجية في مقصدين متعارضين؛ إثبات التماثل بين الشعر الموريتاني وشاهده الأمثل بحثاً عن هوية تُهدّدها التخوم، وإقرار خصوصية إبداعية تأكيداً على استقلال سياسي مشكوك في مقوّماته.

وإذا كان المنطلقان السابقان شكّلا أرضية مشتركة بين القراءات المنصبة على الشعر القديم وتلك المشتغلة على الشعر في القرن العشرين، فإنهما معاً يبرران كذلك لماذا افتتن الدارسون بالشعر القديم على حساب الحديث، وعلى الرغم من ذلك الافتتان الملحوظ فإن ثمة قراءات اهتمت بالأخير واشتغلت عليه، وكانت متفاوتة في النضج، متباينة في المرجعيات، متنوعة في المنهجيات، مما يجعل لمَّ شتاتها ليس بالأمر الهين، خاصة إذا تمّ النظر إليها من منظور نسقي، يبتغي تنظيمها، وتصنيفها وفق بنيات محايثة، ورغبة في تحقيق ذلك فلقد استخدمنا مفهوم الخطاب كمبدأ تنظيمي، وهكذا بعد معاينتها والعمل على اقتناص سماتها الفوقية، تبدت لنا موزعةً على ثلاثة خطابات، هي:

١ ـ خطاب التحقيق.

٢ ـ خطاب التعليق.

٣ ـ خطاب التطبيق.

وسنتناول كل خطاب بإيجاز يقتضيه المقام، إذ غايتنا رصدُ تلك الخطابات كأنماط قرائية، لا التأريخ لها وتحليل بنياتها بشكل تفصيلي، بالرغم مما لذلك المشغل من أهمية في إعادة كتابة تاريخ الظاهرة الأدبية في موريتانيا.

## ٢ - ٢ - ١ - خطاب التحقيق:

ولد هذا الخطاب في كنف مدرسة المعلمين العليا وكلية الآداب بجامعة نواكشوط، وكذا في بعض الجامعات العربية التي تخرج فيها بعض الباحثين الموريتانيين، وذلك ابتداءً من مطلع الثمانينات، حيث تهافت الطلبة والباحثون على ميدان التحقيق، في إطار بحوث التخرج، تدفعهم إلى ذلك دوافع عديدة أسهم السياق الثقافي والاجتماعي يومها في خلقها وتفعيلها، لعل أبرزها الرغبة في إحياء التراث الوطني، وهو دافع جعل هذا الخطاب يلتبس بالتاريخ ويقوم عليه، لهذا فقد اتكأت منهاجيته على فعلين متراشحين هما:

١ - **تأصيل الشاعر**: وذلك بالبحث التفصيلي عن اسمه وكنيته ولقبه وكل ما تعلق بشخصيته من ترحال وإقامة وصحبة وخصام، فضلاً عن محيطه الاجتماعي والسياسي، ذلك أن الشعر في منظور هذا الخطاب " يرتبط في نشأته ونموه وطرق تعبيره وتطور فنونه بحياة الشاعر والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عاش في ظلها" (١٥٠)، هكذا يسهب أصحاب هذا الخطاب في التاريخ الشخصي والقبلي تمدهم في ذلك معرفتهم الشخصية بالشاعر أحياً كان أم ميتاً، لأن من أبرز دواعي الاختيار المصرح بها تارة والمسكوت عنها أخرى هي صلة القرابة التي تربط المحقق بالشاعر المحقق ديوانه، الأمر الذي كرّس صيغ التفضيل الموجبة في هذا الخطاب، إذ لا تعدم صيغاً من باب " أبدع شاعر" و" أشهر " و"أقدر" فضلاً عن "أكرم" و"أشجع"، وهو أمر ليس بالمستغرب في ظلّ مجتمع قبلي، ما يزال للشعر فيه رأسمال رمزي ينضاف إلى مكاسب القبيلة وسلّمها الاجتماعي، خاصة أن العقدين الأخيرين من القرن العشرين، شكّلا تحت مفعول التعدد السياسي والتشيؤ القيمي إطاراً للتفاخر والتنافس رفع فيه أغلب الشعراء التقليديين أعلام قبائلهم على سارية العلم الوطني، حتى أضحى رأي ابن سلامة الجمحي في الانتحال قولا يطابق حال القوم حيث " استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار"(١٥١). من هنا انعدمت الموضوعية في هذا الخطاب لأنه لا يتخذها في البدء غاية ولا يبتغيها هدفاً، بالرغم من تذرعه الدائم بطلبها، ذلك أن " الذاكرة الجماعية في أغلب المجتمعات لا تولي كبير اهتمام بصحة الأحداث أو عدمها، بل يكفي أنها تؤمن بأهمية هذه الأحداث في تاريخها الثقافي، وعلى أساس من هذا الإيمان تضفي عليها دلالة معينة بالسلب أو بالإيجاب"(١٥٢). وتأسيساً على ذلك يكرس هذا الخطاب جهده لاستعادة أو خلق "جواهر" في التاريخ المحلي فيها يؤصل الشعراءَ تمهيداً لربط نسب نصوصهم بالنماذج المثلى في

الشعر العربي.

٢ ـ **تنسيب النص:** ونعني به هنا البحث عن النسب، أي عن الأصل الذي ينتمي إليه النص لأن نسبه هو الذي يكسبه " شرعيته" الإبداعية، تماماً مثلما يكتسب الفرد شرعيته الاجتماعية من أصالة انتسابه البيولوجي(١٥٣)، من هنا سعى هذا الخطاب إلى ربط النصوص المحققة بأصولها الأبوية، مكرساً منزعاً خاصاً في تصور الخطاب الشعري ينغرس نسبه فيما استقر في الأذهان والطبائع من نماذج شعرية مثلى منذ العهد الجاهلي إلى أواخر العصر العباسي، فالمطلع مثلاً على شعر لكبيد بن جب " **يجد بينه وبين شعر أبي تمام الكثير من القواسم المشتركة كالتأثر بالمعاني والغوص في البيان والبعد عن الغريب والتكلف**"(١٥٤)، والدّارس لشعر محمد ولد ابن ولد حميدا يجد " **أن تقليده للصياغة الفنية للشعر القديم في رصانة الأسلوب وجزالته، من دون الالتزام ببنائها الفني أحياناً، أدى إلى ان يأتي فنه أصيلاً يقوم على احترام القواعد الفنية للموروث**"(١٥٥)، وقس على ذلك ما حُقِقَ من دواوين غير ديوانيهما في القرن العشرين، هكذا يجهد هذا الخطاب لإيجاد نسب أبوي بين النص المحقق وأب إبداعي متأصل في التاريخ، ومن أجل البرهنة على صحّة ذلك النسب، يعمد إلى المفاهيم العروضية والبلاغية كما تكرّست في التراث النقدي العربي، ليؤكد بالشواهد تحققها فيه، معتمداً على آليتي الاستقراء والمقارنة، خصوصاً لدى الباحثين المتأثرين المنهج الإحصائي كما تلقفه الدرس الجامعي في بداية الثمانينيات.

هكذا بهذين الفعلين في تراشحهما يتعامل هذا الخطاب مع مفهوم النقد، معتبراً إياه بحثا عن أصول شخصية ونصية كامنة في التاريخ، مكرساً بذلك فهما خاصاً للشعر يجد اقتضاءه في محاكاة الشواهد المثلى في الشعر العربي القديم، وهو خطاب بالرغم من تفاوت مرجعيات ذويه وتعددها أحياناً، ظل الحاضنة الوفية لذائقة التقليد تعينه على ذلك في الأغلب معرفة متعاطيه بأصول التحقيق كما أشاعتها المناهج المدرسية.

وإذا كان هذا الخطاب على شيوعه وانتشاره في الأوساط الجامعية، لم يول كثير اهتمام بالنص الشعري من حيث هو كيان إبداعي خاص وظل يركز على فحص بنيته الفيلولوجية وسياقاته الفرضية ويطابق نتائجه المستخلصة مع أحداث تاريخية متصلة بسيرة الشاعر وقبيلته، وهي أحداث قائمة في الأغلب على رواية تؤسطر الأخبار، فإن خطاباً آخر ذا بعد تداولي قد ولد وتعاطى مع الشعر من منظور يختلف مرجعية وأداة عن خطاب التحقيق.

٢ ـ ٢ ـ ٢ ـ خطاب التعليق:

يحتل هذا الخطاب حيزاً كبيراً في المتن النقدي الموريتاني، وهو خطاب ولد إبّان فورة استقبال الساحة الثقافية والأدبية مع مطلع الثمانينيات للمنجز النقدي العربي دفعة واحدة على اختلاف مناهجه جدّة وقدامة، مما جعل أصحاب هذا الخطاب يتجاوزون رؤية خطاب التحقيق لمفهوم النقد من حيث هو تأصيل للمبدع وتسيب للإبداع إلى رؤية أكثر فهماً وتمثلاً للتجربة الإبداعية وللنصوص الشعرية، ولما أنجز من تصورات عامة حول الأدب وعلومه الحافة وهو ما أدى بهم إلى نوع من التخلي التدريجي عن الاهتمام بالمعطى السيري لأصحاب النصوص، والتركيز على نصوصهم، في محاولة منهم لإنشاء خطاب نقدي حول الشعر يتكئ على المناهج النقدية الرائجة وإن دون تميز واضح بينها أداة ومصطلحاً، وعلى الرغم من تفاوت مرجعيات أصحاب هذا الخطاب، وتفاوت تحصيلهم العلمي واطلاعهم على خلفيات تلك المناهج، إلا أن خطابهم يتسم بجملة من الخصائص المشتركة يمكن إجمالها فيما يلي:

أ ـ الرّاهنية: إذا كان خطاب التحقيق يستمد هويته من التاريخ ويؤسس عليه رؤيته للنص، حتى ولو كان ذلك النص نتاج الحاضر، فإن هذا الخطاب على عكسه ينطلق من الحاضر، ولا يتخذ الماضي ولا المستقبل إلا صيغة للاستدلال أو البرهنة على ما يقتضيه السؤال الراهن، ذلك أن راهنية النص المنقود، وطبيعته الدلالية المنغرسة غالباً في السياق الاجتماعي والثقافي المعيش، فضلا عما يفرضه المتلقي الحاضر من سلطة على الناقد، أمور كلها تجعل هذا الخطاب لا يستطيع الفكاك من سلطة الحاضر في مختلف تجلياته.

ب ـ الانطباعية: وهي سمة ناتجة عن غياب انطلاق أصحاب هذا الخطاب من منهج نقدي ثابت وواضح المعالم في أذهانهم، لأنهم يسعون إلى التكيف مع كافة المناهج والأفكار المتداولة في الساحة الثقافية من منظور معياري لا يستهدف تأسيس معرفة منتظمة بالنص الشعري وإنما مسعاه ممارسة سلطة رمزية على النص كما على المتلقي تستمد قوتها وآلياتها من خطابات أخرى ذات طابع خارجي طوراً سياسية، وأخرى عقدية، من هنا ساد في هذا الخطاب الانطباع " والإعلاء من شأن الذوق وتشتت بؤرة التحليل، إننا إذن أمام صورة للنقد الانطباعي الذي يحدد قيمة أي عمل أدبي في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ"(١٥٦).

ج ـ السجالية: وهي سمة ظاهرة طوراً وضمنية أخرى، ذلك أن هذا الخطاب قائم في الأساس على موقف ذاتي يتبناه الناقد، لذا فإنه يؤكد على التفاعل بين "أنا" المتكلم و"أنت"

المتلقي في أفق مكاني وزماني مشترك،(١٥٧)، وذلك قصد استدراج المتلقي لكسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله لينتهي في الأخير إلى إقناعه، مستثمراً كل آليات الإقناع والإغراء والإحالة على مضمون النص أو مزية فنية عابرة، كل ذلك لأن الناقد في هذا الخطاب مؤمن بصحة أحكامه، وفاعلية موقفه في الحياة الأدبية والثقافية.

تلك سمات ثلاث شكّلت الخصائص الفوقية لهذا الخطاب، غير أن هذه النسقية التي وسمته، لا تنفي عنه البتة التنوع والتعدد، اللذين طبعاه، وجعلا تأطيره أمراً يصعب على الباحث، خصوصا بالنظر إلى اختلاف حواضنه التي عبرها تصرف، وهي حواضن نحسبها ترتد إلى اثنتين هما:

١ ـ الصحافة: لقد مثلت الصحافة الحاضنة الأولى لهذا الخطاب، فمنها انطلق وعبرها تطور، وعلى الرغم من مسيرتها الفقيرة في البلاد والتي ظلت منحصرة على ما يقرب ست عشرة سنة في جريدة وحيدة هي جريدة الشعب المتأسسة في نسختيها العربية والفرنسية سنة ١٩٧٥، وعرفت بعض التقطعات. وظلت الوحيدة أو تكاد في الساحة إلى حدود سنة ١٩٩١م، على الرغم من ذلك فإن للصحافة في نشأة وتطور ونضج هذا الخطاب الدور الكبير، ولقد قام الدكتور محمد ولد عبد الحي (١٥٨)، في جهد قرائي حصيف باستقراء يومية الشعب على مدى عشر سنوات (١٩٧٥- ١٩٨٦)، فوجد أن ثمة مجموعة من المقالات التي تتخذ من المادة الأدبية موضوعاً لها. وبانتقاء عشرين منها أقرب إلى الموضوع الأدبي، لاحظ أولاً أن هذه المقالات هي لكتاب شبه هواة بمعنى أنهم لا يمارسون الكتابة، وخاصة الكتابة النقدية بصورة المشغل الثابت. وأن المدونة لا تضم أكثر من مقالين أو ثلاثة لكاتب واحد، ولكن مع ذلك فكل الكتاب الستة عشر الذين كتبوها غير بعيدين عن ميدان الأدب. فمنهم سبعة تخصصهم أدب، ومنهم شاعران وقاصان وصحفيان ثم خلص إلى تصنيف أهم القضايا التي طرحها تلك المقالات، فوجدها تنحصر في ثلاث، هي:

- قضايا نشأة الأدب الفصيح وتطوره.
- قضية القديم والجديد.
- المفاهيم والقضايا الفنية والمعنوية.

إن هذه القضايا الثلاث، لم توجد في تلك المقالات السجالية مطّردة، ولم تولد فيها مكتملة التصور، وإنما بدأ وجودها خجولاً، مع المقالات الأولى التي يعود أقدمها إلى سنة ١٩٧٥م، ثم بدأ الوعي بها ينضج شيئاً فشيئاً، إلى أن أصبح أكثر تمثلا للظاهرة الإبداعية، مع منتصف الثمانينات حين أثارت قصيدة "السفين" (١٥٩)، للشاعر أحمد ولد عبد القادر

زوبعة من الحوارات في دوائر ثقافية عديدة، لامست القضايا أعلاه، من جوانب مختلفة وخصوصاً ما تعلق منها بالمفاهيم الإبداعية والنقدية، غير أن تلك الملامسة ظلت في حدود وعي أصحابها، وهو وعي تحكمه مرجعيات نقدية متقادمة، ترتد إلى طرح رواد النقد العربي في عصر النهضة، من أمثال طه حسين (١٩٧٣) والعقاد (ت:١٩٦٤) ومحمد مندور (ت:١٩٦٥)، وغيرهم ممن هو رائج في الساحة الثقافية الموريتانية يومها.

هكذا كانت الصحافة حاضنة عبرها وُجد هذا الخطاب، غير أن ارتباطه بها أثّر على طبيعة إجراءاته المتبعة في التعامل مع النص الشعري، ذلك أن المقالة الصحفية كانت تخضع دائما للسجال الظرفي، مما جعل دائرة التأويل تتداخل وتختزل، فيتحول المعنى داخل المنهج الانطباعي إلى معيار يربط النص الشعري بعوامل خارجية لا دخل لها في تأسيس الماهية الابداعية، لذا ظلت أغلب تلك المقالات تدور في حدود نقد المضامين.

والواقع أن الصحافة وإن كانت الحاضنة الأساسية التي وجد عبرها هذا الخطاب، إلا أنها لم تكن الوحيدة في ذلك، وإنما فعلت حاضنة أخرى في وجوده، ربما كانت أكثر أثراً في إنضاجه وإكسابه خصائصه الذاتية.

٢- **خطاب التقديم:** من المعروف ما للخطاب المقدماتي من مكانة في النقد السيميولوجي المعاصر، فيما يعرف بالعتبات أو النصوص الموازية كما درسها كل من جينيت وديشي وميتران ودريدا (١٦٠)، مما لا يدخل في عهدتنا هنا، ، وإنما سنكتفي بالقول إن للمقدمات أنواعاً عديدة، منها المقدمة الذاتية أي التي يكتبها المبدع بنفسه ومنها المقدمة الغيرية، أي التي يتكفل بكتابتها شخص آخر غير المبدع، والأخيرة هي مقصدنا، وهي ما نحسبه كان مصدراً أساسياً لإنتاج خطاب التعليق كما اقتصنا خصائصه الفوقية أعلاه، فعلى الرغم من قلة الدواوين الموريتانية المطبوعة حتى الآن، ومن قلة المقدمات التي كتبها موريتانيون لتلك الدواوين(١٦١)، مما لم يصبح بعد مادة مطّردة، قابلة للدراسة والمعاينة، على الرغم من كل ذلك فإن ما تحت أيدينا من تلك المقدمات، يكفي لادراك ما فيها من أبعاد نقدية، متمثلة في سعيها إلى كشف أنموذج لإنتاج الشعر وأنموذج لقراءته، مما سنضيئه تباعاً وبكثير من الإيجاز:

**أ ـ مفهوم الشعر:**

لقد أدرك أصحاب هذا الخطاب ضرورة تجاوز مفهوم الشعر كما ترسخ في الذاكرة الجمعية ومن ثمّ ضرورة تجاوز التراث الشعري الموريتاني القديم والعمل على إعطائه حجمه

الطبيعي، لا تضخيمه، والتباهي به، وبما راج عن ذويه من أنهم "بلاد المليون شاعر" يقول أحمد ولد السيد " يخيل لي . مع خوفي الشديد من أن أظلم أحداً - أن تراثنا الشعري هزيل إلى الحدّ الذي يجب معه أن نتحرّج من قول أحد لنا " إننا بلد المليون شاعر" وما ذاك إلا لكوننا لا نزال، برأيي، نحبو على الدرجات الأولى لمدرج الشعر السامق الذي شيّده شعراء العالم، ويحدوني الأمل إلى أن نصل يوماً إلى قناعة كتلك، إذ أنه ما لم نعترف بذلك فسنبقى نراوح في مكان واحد" ١٦٢). وعلى الرغم من هذا الوعي النقدي الحاد، بضرورة مراجعة الذات إلا أن المعايير النقدية لدى أصحاب هذا الخطاب ما تزال محكومة بمعايير خارجية أمكن في التراث منها في الحداثة، ومن تلك المعايير:

ـ معايير لغوية: فلقد ألح أصحاب هذا الخطاب نتيجة لتكوينهم اللغوي العميق، وتمثّلهم لمختلف المتون اللغوية التراثية على تفاوتهم في ذلك أن الشعر لا بد أن يحترم مقاييس اللغة كما قنّنها النحاة القدامى، بالرغم من أنه لا مانع من التجديد فيها ولكن وفق ما تتطلبه التجربة، من دون أن يخرق ذلك معيار النحو ولا معيار الذوق اللغوي العام" فاللغة رداء الشعر وهي تلتبس بالكيان الأسمى للإنسان لذلك لا بدّ أن تسايره وتعيد تشكيل نفسها طبقاً لمعطيات الحاضر... ومن هذا ندرك السّر في بعض التساهل اللغوي الذي نحسه من حين لآخر في ثنايا الديوان"(١٦٣) والحال ذاتها في ديوان آخر إذ بالرغم من أن "الشاعر متمكن من اللغة تمكناً جيداً، فإن المجموعة لا تخلو من بعض المآخذ في هذا المجال ويعود بعض هذه المآخذ إلى الحاجة إلى تهذيب الذوق اللغوي بتجنب استعمالات أقرب إلى لغة الصحافة اليومية – وتجنب- بعض العنت التركيبي والتوسّع في المجازات المستكرهة في الصيغ الصرفية" (١٦٤)، هكذا تتجلى الرقابة اللغوية لدى أصحاب هذا الخطاب، متكئين في استصدار أحكامهم على انتقاء نصوص أو مقاطع من النصوص تعضد رأيهم، وتقنع المتلقي بما ذهبوا إليه من أحكام.

ـ معايير مضمونية: لقد ارتبط الشعر عند أصحاب هذا الخطاب بالغرضية القائمة على النفع والإفادة، فهو لا يأخذ قيمته مما به يكون كياناً جمالياً مستقلاً، وإنما مما يتناول من موضوعات ذات قيمة ومنفعة اجتماعية، فلم يكن شعر محمد كابر هاشم مثلاً، " شعر هتافات ولا شعارات، ولكنه شعر يلتزم بالقضايا الوطنية الثقافية والسياسية والوحدة العربية" (١٦٥)، وديوان مباركة بنت البراء " إذا نظرنا (إليه) عن قرب، وعرفنا أنه من إنتاج شاعرة موريتانية أمكننا أن نستجلي محاوره البارزة في نظرتها إلى قضايا الشعر والمرأة والوطن والأمة والإنسان"(١٦٦). فالشعر في منظور أصحاب هذا الخطاب ينبغي أن يقاس بقيمة

موضوعاته، ومدى قدرتها التأثيرية لذا عليه أن يتسم بالوضوح حتى يستطيع إبلاغ رسالته، لأنه إذا ادخل نفسه في الغموض عطّل قدرته الإفهامية، فـ"لا نستبين أبعاد الرّسالة التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى القراء"(١٦٧).

### ب ـ مفهوم النقد:

يقوم مفهوم النقد لدى أصحاب هذا الخطاب على كشف مكامن الجمال والتأثير في النصوص الشعرية، والبحث لها عن شواهد شعرية تستميل المتلقي وتقنعه بمدى إبداعية هذا الشعر، معتمدين في كل ذلك على الانطباعات الذاتية الذي تتشكل لديهم أثناء القراءة، وهم إذ يدركون سلطتهم الرمزية على القارئ تماماً كما أدركها الشعراء حين طلبوا منهم تقديم مجموعاتهم الشعرية، فإنهم غالباً ما يعملون على ترشيدها والتنازل للقراء عن بعضها، يقول سيد أحمد ولد الدي " واحتراماً لفهم القارئ وذوقه، فإنني لم أرد أن أتدخل بينه وبين هذه القصائد، فأتناولها بالتحليل الموسع والعرض المستفيض"(١٦٨)، إن هذا التنازل يحمل اعترافاً ضمنياً بدور الناقد في العملية الإبداعية إذ وظيفته الوساطة بين المبدع والقراء، وهي وساطة لا تنعقد إلا بانطلاق الناقد من أنموذج لإنتاج الشعر يبحث عن تحققاته في النص المنقود، وأنموذج للقراءة يقوم في الأغلب على نثر الشعر وشرح أبعاده الإبلاغية والبلاغية.

تلك هي أهمّ خصائص خطاب التعليق وأبرز حواضنه، وهو خطاب خطى بالوعي النقدي الموريتاني خطوات كبيرة، أبرم خلالها علاقة تواصلية بين الشعر والقراء، وفَعَّلَ عبرها الساحة الثقافية بإقامة حوارات ومساجلات تدور كلها حول الظاهرة الشعرية، نشأة وتطوراً، وتقليداً وحداثة، بالإضافة إلى استزراعه لمفاهيم نقدية أعادت تشكيل أفق القراء، غير أنه بالرغم من ذلك ظلّ يكتفي في مقاربة النصوص بخارجيات، طوراً لغوية وأطواراً نفعية، ولم يقترب من أفضيتها الداخلية إلا لاقتناص شاهد أو لتقصي معلومة، أو للظفر بما اعتُبر من قبيل المزية الفنية من دون أن يصل ذلك حدَّ التحليل والتأويل، مما أفسح المجال لميلاد خطاب نقدي آخر أعمق وعياً وأكثر التصاقاً بالنصوص.

### ٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ خطاب التطبيق:

إذا كان خطاب التعليق كما رأينا شكّل نقلة مهمّة في الوعي الموريتاني بالظاهرة الشعرية، وأعاد ترتيب العلاقة بين المبدع والمتلقي، وأحدث حراكاً ثقافياً غير مسبوق في ساحة كانت إلى عهد قريب لا تحتفي بالمكتوب، راغبة عنه بالشفوي القائم على الرواية

والسند، فإنه بالرغم من ذلك ظلّ محكوماً بمعارف حافّة تحجب عنه النص الشعري، مكتفياً في علاقته بلفت الانتباه إليه من دون أن يصل الأمر حدّ الاستكناه، والواقع أن " القوة المأمولة للنقد يجب أن تصل إلى الدّرجة التي تمنع عندها اعتبار المقال النقدي مكمّلاً لشيء آخر إذ يجب أن يحدث انقلاب تصبح معه الكتابة " الثانوية" أولية" (١٦٩) أي يصبح معه النص الشعري في صدارة المشغل النقدي، وهو ما إليه تفطن أصحاب هذا الخطاب، منتحين خطى النقد العربي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وهما العقدان اللذان عرفت فيهما الثقافة العربية انفتاحاً غير مسبوق على مختلف الفلسفات والمناهج النقدية الغربية، محتفية بها ترجمة وتأليفاً، فاتحة جامعاتها لها، مقيمة حولها النّدوات والحلقات الدّراسية، مما أضحى في منظور العقل العربي السبيل الأوحد لدخول عوالم الحداثة وما بعدها، وكان أهم ما وسم ذلك الحراك العناية بالنص مفهوماً وماهية ودلالة وتأويلاً، ومضموناً وعلائق، حتى أضحى " من يقرأ ما كتب (حوله) باللغة العربية يهوله ما يجد من خلط وتشوش واضطراب وذلك لغياب تصور نظري محدد المعالم ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات(١٧٠)، ولعل مرد ذلك فيما نحسب يعود إلى أن الثقافة العربية قد تلقت تلك الفلسفات والمناهج دفعة واحدة وعاشت أزمنتها المختلفة في زمن ثقافي واحد، على عكس حالها في الغرب، حيث قامت كل فلسفة على أنقاض أختها وكل منهج على أدبار صاحبه، في تتابع زمني تسمه القطائع، وتراكم معرفي يحكمه نظام البدائل.

هكذا عاشت الثقافة العربية في العقدين المذكورين كما لم تعش من قبل فورة نقدية احتضنت نظريات ومناهج نقدية عديدة من شكلانية وبنيوية وتفكيكية وأسلوبية، وما تفرع عن كلّ واحدة منها من تيارات واتجاهات كثيرة بلغت في التشظي حدَّ الذّرية.

في خضم هذه الفورة النقدية كان ثمّة ثلةٌ من الباحثين الموريتانيين يَعدّون في اختصاص الآداب أطاريح ورسائل لنيل شهادة الدكتوراه والماجستير في أغلب الجامعات العربية ذات السّمعة العلمية المعتبرة وكذا في بعض الجامعات الفرنسية، وقد اتخذ جلهم مادة الأدب الموريتاني والشعر على وجه الخصوص موضوعاً لدراسته، مدفوعاً بهاجسين عميقين هما:

أ ـ توريد المناهج والنظريات النقدية إلى الثقافة والأدب الموريتانيين وتسويقها، في مسعى لتحديث الوعي بالظاهرة الشعرية وتعميقه، تناظماً وانسجاماً مع ما يشهده المجتمع من تحولات على الصعد كافة، خاصة بالنظر إلى أن بنية الثقافة الموريتانية قائمة على أرضية تقليدية صلدة، تكاد تتأبى على التحديث، إن لم تواجه بفعل قصدي، يضرب عميقا في نواتها الصلبة، من هنا ركن هؤلاء الباحثون إلى تلك المناهج والنظريات، فكان أن تلوّنت

دراساتهم بنوع المرجعيات التي يستلهمون مبادئها، طوراً أسلوبية " لأن دراسة الشعر دراسة شكلية محضة، وإخلاص الوجه لخصائصه الفنية هما ولا شك أمثل طريق لوضع اليد على مفتاح خصوصيته وتعريف شعريته فأدبيته"(١٧١)، وطوراً آخر شعرية تاريخية لقناعة متبنيها " بكفاءة أدواتها وتفكيرها المنهجيين وقدرتهما على مساءلة نصوص الأدب وبناء تصور نقدي دقيق عنها في سبيل تحصيل معرفة أكثر علمية من غيرها عن الأدب وتاريخه" (١٧٢)، وتارة بنيوية نصانية " لأن القصيدة الموريتانية بحاجة ملحة إلى دراسة تتخذ منها المنطلق والمرجع، فتستكنه بناها وتستوضح دلالاتها وتستجلي سماتها ومميزاتها "(١٧٣)، هكذا ينتصب العمل النقدي التطبيقي عند هؤلاء الدارسين حقلاً للتجربة يختبرون فيه ما استقام عندهم من سليم المناهج والنظريات، أو ما بدا لهم كذلك، في مسعى لتجديد النظر النقدي في الأدب الموريتاني، وهو ما لا يتم إلا باستيراد وتسويق ما توصلت إليه مناهج النقد الحديث.

ب ـ تصدير الأدب والشعر الموريتانيين وتسويقهما: فلقد كان شعور الباحثين الموريتانيين بالجهل العربي لثقافتهم وشعرهم على الخصوص عاملاً مهماً يقف خلف اختيار موضوعاتهم المحلية، وما المقولة التي روّجتها مجلة العربي مع مطلع الستينيات من أن موريتانيا " بلاد المليون شاعر" إلا باطل أريد به حقّ مستكثر على بلاد قصية في منكب برزخي وفترة من المدنية، غير أن لا شواهد لدى العرب وغيرهم تثبت ذاك الحق ولا دليل يسند تلك المقولة، إذ بالرغم من كثرة الشعراء فإنه لم يُنشر شعر شنقيطي في كتاب مطبوع باستثناء كتابي ابن الأمين ويوسف مقلد، أو محاولات أخرى لاحقة تستكمل ما عزب عنهما ككتاب الشعر والشعراء لابن أبّاه ومختارات حديثة الجمع تحكمها التحيزات وإن صدقت نوايا ذويها، أو دواوين عدّ أصابع اليدين لا تترجم إلا عن تجارب فردية، أضف إلى الأمر كلّه محدودية النسخ وقصور التوزيع، وإن أضفت ذاك فثنِّ بانعدام الدراسات العربية عن هذا الشعر، فلا مرجع من مراجع تاريخ الأدب العربي ذكره، بل ولا المراجع التي تخص مناطق جغرافية ينتمي إليها أهله أو يصاقبونها، كل هذا الضيم اللاحق بالشعر الموريتاني قديمه وحديثه، دفع الباحثين إلى اختياره موضوعاً لدراساتهم العليا، وذلك لأن أبناء موريتانيا " أقدر من غيرهم على جمع وتحقيق ودراسة تراثها الذي يجب أن يلقى العناية منهم حتى ينقذوه ويجلوه للدارسين من خارجها "(١٧٤)، هكذا شكّل تسويق "الشَّنْقَطَةِ" عند المشتغلين بالشعر القديم و"المَرْتَنَةِ" عند الدارسين للشعر الحديث نزعة مستبدّة وقاطعاً مشتركاً بينهم مهما اختلفت منطلقاتهم وتباينت مواقع المساءلة لديهم.

ذانك هما الهاجسان اللذان وقفا خلف نشأة هذا الخطاب ومنهما أخذ مشروعية تسميته ب "خطاب التطبيق"، حيث المناهج والنظريات النقدية كانت أداة ترويجية وتسويقية ناجعة للشعر الموريتاني، خاصة بالنظر إلى ما لها من بريق حداثي يعطي لبضاعتها وجاهة متميزة لدى المتلقي العربي، وحيث الشعر الموريتاني مدوّنة بكر لها من الطّرافة ما يؤكد أو ينفي للباحثين مدى إجرائية تلك المناهج والنظريات، كما لها من الحميمية لدى الإنسان الموريتاني ما يكفي لتقبل أداة تصريفها ومن ثمّ تمريرها إلى ثقافته.

هكذا بتضايف هذين الهاجسين تأسس هذا الخطاب نسقاً في النظر النقدي، استطاع منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي إلى اليوم أن يعلن عن ذاته ويظلّ قادراً على مراجعتها ومساءلتها، حسب ما يستجد من مرجعيات ويتطور من آليات نقدية في الثقافة العربية، وعلى الرغم من تلك المزية فإنه اتسم بخصيصتين سلبيتين أقعدتاه وقلّلتا من فاعليته في مساءلة النصوص، وهاتان الخصيصتان هما:

أ- التعليمية: لقد اتّسم هذا الخطاب بالبعد التعليمي المدرسي، مما جعل الوظيفة التوجيهية تتحكم فيه، حيث إن غايته المسكوت عنها حيناً والمصرَّح بها أحياناً، هي الإسهام في نشر المعرفة بالمناهج والنظريات النقدية الحديثة، وإشاعة الوعي بها وبأدواتها الإجرائية، ولقد أدت هذه الخصيصة مع الزمن إلى خلق نوع من الولاء شبه المطلق لدى منتجي هذا الخطاب لما انتهى إليه التنظير المدرسي من جهة والوفاء لطريقة تفكيره الأكاديمي في بعد تبشيري جعل هذا الخطاب في أكثر حالاته لا يراعي خصوصية تجربة الشعر الموريتاني في سياقاتها وأنساقها.

ب - الانتقائية: وهي خصيصة تسم المنهج النقدي والمدونة المدروسة على حدٍّ السواء، فعلى مستوى المنهج فإن الأمر في هذا الخطاب يتعلق باستعمال مفاهيم ونظريات من منظور براغماتي لا يراعي في أكثر الأحيان خلفياتها المعرفية ولا سياقاتها التداولية، مما يفقد هذا الخطاب شرطيْ الملاءمة والمقبولية ويخلق في بنيته قطيعة بين حقل البحث وأنماط التصور المسلطة عليه. أما على مستوى المدونة فبغض النظر عن البعد الإجرائي في انتقاء النصوص المدروسة ومسوغاته، فإن هذا الخطاب يركن في أكثر تحققاته إلى تقطيع أواصر النص الواحد بانتقاء مقاطع تعزّز رؤية قبلية قد يناقضها ذلك المقطع إن هو أعيد إلى سياقه النصي، وهكذا فإن ارتباط هذا الخطاب بتحليل النصوص هو ادعاء أقرب إلى الشعار الانتخابي منه إلى الواقع العيني.

إن هاتين الخصيصتين فيما نعتقد لم تكونا خاصتين بهذا الخطاب في الثقافة الموريتانية

وحسب، وإنما وسمتاه في تحققاته العربية بصورة عامة، وإن كانتا أكثر حضوراً في المنجز النقدي الموريتاني. وعلى الرغم من قصر عمر هذا الخطاب ومن قلّة متعاطيه، فإنه استطاع أن يدفع الوعيَ بالظاهرة الإبداعية صوب تخوم مفارقة لرؤية الخطابين السّابقين، وأن ينبذ المقاربات المضمونية والقراءات الأيديولوجية الفجّة، ويركّز على الخصائص الجمالية للشّكل وآليات حدوث الدّلالة وطرائق تصريف المضامين، وتلك سمات نحسبها جديرة بتجاوز عيوبه النسقية.

تلك هي أهمّ القراءات التأسيسية وإستراتيجياتها النقدية، ارتأينا مقاربتها من منظور نسقي، يتقصى المشترك ولا يغرق في التفاصيل وهي مقاربة نحسبها أجدى من عرض أعمال فردية، بالرغم من قيمتها العلمية، لا تقدم لنا رؤية نسقية عن أنماط التلقي وأشكال تراسلها وعلاقتها بالمجتمع الذي أنتجها وتلقاها، ذلك أن المتن النقدي "يمكن أن يوضع وضعاً سوسيولوجياً باعتباره يشكّل الممارسة الرمزية للمجتمع الذي أنتجه، ومن هذه الزاوية يكون الخطاب تعبيراً جماعياً يخضع للمجموعات الاجتماعية كوحدات واقعية تمارس تبادلا ثقافياً مشتركاً وتدخل في سيرورة تاريخية متأثرة ومتفاعلة مع الخطاب المنتوج"(١٧٥).

ولعله من هذه الرؤية كان المنطلق الذي تحكّم في هذا الفصل، حيث سعينا فيه إلى تأسيس قراءة للثقافة الموريتانية، تندُّ عن مكرور القول ومُجتر الآراء، متأملة إياها من منظور نسقي، مركّزة على ما منها امتلك سلطة مهيمنة في سلّم الوعي الجمعي وطرائق تصريف القول الشعري، وما انخرط منها في لعبة التحوّل والتشكل وتدافع الأنساق الثقافية وتراسلها، وهي عوامل بقدر ما فعلت في إنتاج المتن الشعري في القرن العشرين، بقدر فعل في تسويغها وتقطيرها في الوعي الجمعي متوسلاً سلطة البلاغة وفتنة الإيقاع، مما لا يتكشّف إلا بمعاينة أنساقه وتفكيكها، عبر منهج لا يكتفي بالوقوف عند أسرار شعرية النص وإنما يتجاوزها للسّؤال عن موقع المعرفة التي تتلبسها تلك الشعرية، وهو ما سيكون موضوع الباب الثاني من هذا العمل.

## خاتمة الباب الأول

يتأطر هذا الباب في لحظة تقاطع معرفية يتجاذبها التاريخ والثقافة بوصفهما خطابين قائمين على التكثيف والترميز، يعملان عبر تاريخ تشكّلهما على إنتاج انس محمد ولد الطالب:

من مواليد ١٦ أغسطس/آب سنة ١٩٦٨م في مدينة "أكجوجت" بولاية"إنشيري"، (٢٦٥ كلم شمال نواكشوط)، درس الابتدائية في( ) والإعدادية في نواكشوط. حصل على البكالوريا سنة ١٩٨٨ من ثانوية أنواذيبو. وفي سنة ١٩٩٢، حصل على شهادة "المتريز" في الأدب العربي، وكانت رسالته بعنوان: "الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب". تخرج سنة ١٩٩٧م، من المدرسة العليا للتعليم، مارس التدريس في عدة ثانويات في البلاد. وتولى سنة ٢٠٠٥ مصلحة الإعلام والتوثيق بوزارة الثقافة والإعلام. أصدر مجموعتين شعريتين هما: وجه في مرايا الفقراء صدر سنة ٢٠٠٠، الليل والأرصفة، صدر ٢٠٠٧ بيروت.

اق سلطوية تمتلك قدرة هائلة على الهيمنة والتحكم في السلوك الاجتماعي والممارسات السياسية والنتاجات الابداعية، وهي انساق ليست متعالية على حواضنها، وإنما كلاهما يخلق الآخر ويتفاعل معه، في علاقة تراشح وتراسل مستمرين، ومن أجل فكّ شفرات تلك العلاقة، قسمنا هذا الباب إلى فصلين:

فصل أول أقمناه على مفهوم التحقيب باعتباره فرضية وأداة للعمل وتشييداً للموضوع، فحقّبنا من خلاله التاريخ الموريتاني إلى حقب ثلاث، أبرزنا ما اعتمل فيها من طبائع ووقائع وصراعات وتأثيرات، مساوقين عبرها الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية، منطلقين من تشكّلها الأول نواة صلبة تدحرجت في الزمن الفيزيائي كرة ثلجية تخلق سماكتها السردية ورأسمالها الرمزي وتفصح في كل حقبة عن نفسها سلوكاً جمعياً في التدبير والتعمير وخطاباً نسقياً في التفكير والتعبير، هكذا بدا لنا التاريخ الموريتاني متمفصلاً إلى حقب ثلاث هي:

- حقبة التأسيس والتأصيل.
- حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.
- حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

وقد توقفنا عند كل حقبة بما يسم مكوناتها البنيوية من "تشابه عائلي" سوّغ لنا عزلها وتعيينها، فقرأناها من منظور يركز على عناصرها الأكثر دلالة في تبنيُن الأنساق، والأطول ديمومة في الوعي الجمعي، منبهين على أن هذا التمفصل مهما كانت حجّيته وتماسكه المنهجي لا يعني البتّة وجود قطائع إبستمولوجية بين تلك الحقب، بل على العكس ربما يكون أصح، حيث العلاقة بينها أشبه ما تكون بعلاقة الأجناس الأدبية بعضها ببعض، إنها علاقة ترداد ورنين، تنتقل بموجبه تأثيرات الحقبة السابقة إلى الحقبة اللاحقة، تماماً كما الحال في الأنساق التي تأخذ من مرجعياتها السياقية ما كان أقدر على التحلل من سلطة الآني والمعيشي، فتمتصه وتسربه في الجسد الاجتماعي والثقافي، حتى إذا ما استدار الزمان ودفعت المرجعيات بتقاليد جديدة، ترتبت بموجبها العلاقات والأفكارالسائدة، وجدت الأنساق نفسها وقد تحللت مما لم يعد ذا أثر في الفعل الاجتماعي والثقافي، كل ذلك والنسق يتوسل لنفسه وسائط تعبيرية عبرها يتصرّف وبها يسوّغ نفسه ويسوقها، وهي وسائط بدورها عميقة التأثير في اللاشعور الجمعي، لأن كليهما ينتج الآخر ويسوقه، في علاقة معقدة شديدة التخفي والمراوغة، لايمكن فكُّ تعاظلها، ما لم تُعد قراءة سياقها الثقافي والأدبي، وهو ما توسلناه في الفصل الثاني من هذا الباب. فعملنا فيه على إعادة بناء ذلك السياق، من منظور أردناه يتنكب مكرور القراءات، محقبين الثقافة فيه إلى حقبتين رئيستين، من دون النظر إلى ما بينهما من تفاوت في الزمن الفيزيائي، ذلك أن الزمن الثقافي يختلف بالضرورة عن الطبيعي في البنية والتكوين، والحقبتان هما:

١- حقبة التأسيس و التأصيل

٢- حقبة الاختراق و التحديث

ولقد تتبعنا هتين الحقبتين مركزين على ما ارتأيناه منها تسرب إلى الجسد الاجتماعي والثقافي، وأضحى الموجه اللاشعوري لأنماط التفكير والتعبير، والمتحكم في إدارة القيم الاجتماعية والسياسية، وأوجه العلاقة بالمكان والزمان، فضلا عن رؤية الذات والنظرة إلى الآخر، منتحين زاوية في النظر النقدي تأبى التسليم بالمعطى، مؤمنة أنه ما لم نتحلل من فتنة التاريخ وسلطته السردية، فإن عقولنا ستظل تعمَه في عمى ثقافي مقيت، وهو ما عمل هذا الفصل على اتقائه جهده، ناظراً إلى الشعر نظرة تنزّله في مستقرٌ سياقه الثقافي والاجتماعي، متتبعاً مستويات تمثله من لدن متلقيه تأثيماً و تعظيماً و تذميماً، ومستقرئاً تمثيله من لدن منتجيه نصاً يطلب شاهده الأول، مماثلة أو مشابهة أو مخالفة، ومستعرضاً أنماط القراءات المعاصرة التي مورست عليه، سواء تجسدت في خطاب التحقيق أو خطاب التعليق أو خطاب

التطبيق، كل ذلك ابتغاء تطويق مختلف السياقات الثقافية والأدبية التي انتج فيها الشعر واستقبل.

وإذا كنا في هذا القسم من الدراسة قد سلكنا منهجاً حفرياً يبتغي قراءة التاريخ والثقافة الموريتانيين، ببصيرة ثقافية غايتها التحرر من أسر المسلمات، فإن ذلك الهدف لن يتحقق ما لم نقف عند الخطاب الشعري نفسه، مسائلين إياه عما يخبئ تحت بنيته الإيقاعية من أنساق، وعن طرائق ستره إياها، وأساليبه في تسريبها إلى العقل والسلوك الجمعي. وهي مهمة سنعمل على إنجازها في القسم الثاني من هذا العمل.

# هوامش الباب الثاني

**هوامش الفصل الأول من الباب الأول.**

١- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ- دار توبقال للنشر- ص ٥١، ط١، ١٩٩٦م.

٢- عبد الله الحسن بن احميد : نشأة الشعر الفصيح في بلاد شنقيط. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨٦م ص ٩٧.

٣- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم : بنية الخطاب ودلالتها في القبر المجهول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠ ، ص٢٥.

٤- محمد المختار ولد السعد: الفتاوى والتاريخ- دراسة لمظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية في موريتانيا من خلال فقه النوازل- دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م ص ٥٤.

٥- هناك على سبيل المثال أعمال محمد المختار ولد السعد و يحيى بن البراء من خلال دراستهما للفتاوى و أثرها في المجتمع الموريتاني.

٦- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١٩٩٠،١ ص١١.

٧- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٢٤.

٨- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسة عالم المعرفة (٢٣٢) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩١م، ص ٢٣٢.

٩- حماه الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف في الثقافة العربية، بلاد شنقيط في الذاكرة العربية "أنموذجا"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٣١

١٠- محمدو بن محمذن: المجتمع البيضاني في القرن التاسع عشر- قراءة في الرحلات الاستكشافية الفرنسية- منشورات معهد الدراسات الأفريقية، المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص٢٠٠.

١١- ابن خلدون: كتاب العبر ج٦ ص٣٠- ٣٧١.

١٢- من أهم المصادر العربية القديمة التي تناولت الحركة المرابطية الكتب التالية :

_ البكري: المغرب، ص ١٦٤- ١٧٠.

_ ابن عذارى: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، دار الثقافة، ص٧- ٢٨.

_ ابن أبي زرع: روض القرطاس، ص١٢٠ وبعدها.

_ ابن خلدون: كتاب العبر، ج٦ص١٨٢وما بعدها.

١٣- إزيد بيه بن محمد محمود: أضواء على رحلة يحيى بن إبراهيم الكدالي: بحث منشور ضمن أعمال الندوة الدولية حول حركة المرابطين – سلسلة مصادر- مختبر الدراسات و البحوث التاريخية – الكتاب الثاني - ١٩٩٩م ص٢٣- ٣٠.

**14- Oumar kan: a la recherché du Ribat d,Ibn Yassin et des Almoravides -actes du colloque international sur le mouvement Almoravide-Masadir2.PP 31-35.**

١٥- د/الناني ولد الحسين: " المرابطون والذاكرة الجمعية الشنقيطية"، ضمن أعمال الندوة الدولية حول المرابطين، مصادر، العدد٢ ، ١٩٩٩م،ص١٣٠.

١٦- د/أحمد جمال ولد الحسن : الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ ، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية- ط١، ١٩٩٥م، ص ٤٤.

١٧- د/ حماه الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف ،م س، ص ٤٠ وانظر كذلك بحثه القيم "الإطار الفكري للحركة المرابطية" الذي حلل فيه المشروع الفكري والسياسي للحركة المرابطية، وذلك ضمن أعمال الندوة الدولية حول حركة المرابطين ص ٤١- ٧٩.

١٨- الناني بن الحسين: " المرابطون والذاكرة الجمعية الشنقيطية" م س، ص١٤٠.

١٩- انظر فقرة لاحقة من هذا المبحث.

٢٠- مباركة بنت البراء : القصيدة الموريتانية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الآداب، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٤م، ص ١٨.

٢١- المرجع نفسه ص ١٩.

٢٢- آثرنا عرض رأي ابن محمد سالم ها هنا بالرغم من أنه ساقه في سياق حديثه عن أثر الهجرة الحسانية إلى البلاد، أما نحن فنسوقه في سياق إثبات مركزية الأسطورة

التأسيسية للحركة المرابطية على مستوى بناء النسق الثقافي، على أننا سنتناول الهجرة الحسانية في لاحق هذا الفصل.

٢٣- عبد الله ولد محمد سالم :الشعر الشنقيطي من القرن ١٢هـ إلى القرن ١٣هـ : البنية و المرجع ، أطروحة دكتوراة الدولة في الآداب ،جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٠- ٢٠٠١م، ص٣٨- ٤٠.

٢٤- ابن السالم: م س، ص ٣٩.

٢٥- هناك العديد من الباحثين الموريتانيين الذين اهتموا بدراسة البنية الاجتماعية وسيرورتها التاريخية، ممن يضيق المقام عن ذكرهم ولعل من أبرزهم د/ عبد الودود ولد الشيخ في أطروحته الرائدة:

**nomadisme,Islam et pouvoir politique dans la societé maure précoloniale ésai sur quelques aspects du tribalisme**
**Thèse pour le doctorat en sociologie, université paris-v,1985.**

كما أن هناك الدراسات الجادة التي قام بها د/ محمد المختار ولد السعد و د./ يحيى ولد البراء وغيرهم ،أما الدراسات التي قام بها باحثون فرنسيون فعديدة نذكر منها أعمال بير بونت , **Pierre Bonte** و **Contant Hames** و**Philippe Marchesin** وغيرهم كثير.

٢٦- أحمد الأمين الشنقيطي: الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، القاهرة مكتبة الخانجي، نواكشوط، ط٣، ١٩٨٩م، ص٤٧٥- ٤٧٦.

٢٧- ددود ولد عبد الله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ جامعة محمد الخامس ١٩٩٢- ١٩٩٣.

٢٨- هو سيدي محمد بن حبت الغلاوي الشنقيطي (١١٦٣- ١٢٨٨)عالم جليل وأول مؤسس لمحضرة أهل حبت المشهورة في موريتانيا له العديد من المؤلفات منها: تأليف في اتفاق الأئمة، منظومة في أحكام التقاء الساكنين، المواهب النحوية شرح الألفية وغيرها، انظر ترجمته في سيد محمد بن محمد عبد الله ولد بزيد :معجم المؤلفين في القطر الشنقيطي، منشورات سعيدان- سوسة تونس- ١٩٩٦- ص٤٠- ٤١.

٢٩- بن حبت: كتاب المقاصد، مخطوط بالمعهد الموريتاني للبحث العلمي، رقم ٩، ص٧.

٣٠- محمد المختار ولد السعد: إمارة الترارزة وعلاقاتها التجارية والسياسية مع الفرنسيين

– من ١٧٠٣ إلى ١٨٦٠م – منشورات معهد الدراسات الأفريقية، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م، ج١ ص ٢٢١.

٣١- الناني ولد الحسين:م س، ص ١٤١- ١٤٢.

٣٢- سيتم تحديد هذين المفهومين في فقرة لاحقة من هذا الفصل.

٣٣- نادر كاظم : تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٦٤.

٣٤- د/ محمد المختار ولد السعد: م س، ج١ص٢٢٢.

٣٥- الخليل النحوي: المنارة والرباط - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص٩٨.

٣٦- محمد ولد محمذن: م س ص٢٠٨.

٣٧- أحمد جمال ولد الحسن: م س، ص ٥٢.

٣٨- ابن خلدون م س ج٦ ص١٤.

٣٩- أحمد جمال ولد الحسن: م س، ص ٥٢.

٤٠- محمد اليدالي : نصوص من التاريخ الموريتاني ،حيث إنه يسرد مقدم هذه القبائل بحسب الأقدمية ص.

٤١- أحمد جمال ولد الحسن: م س، ص٥٣.

٤٢- انظر التحليل الحصيف الذي قام به د/م م السعد عن هذه الهجرة وتحليله لمجمل آراء المؤرخين و الرحالة العرب وكذا المستكشفين الأوروبيين في أطروحته المذكورة ج١ ص٨٥- ٩٦.

٤٣- د/م م السعد: حرب شربية – أو أزمة القرن ١٧م في الجنوب الغربي الموريتاني- منشورات المعهد الموريتاني للبحث العلمي، ط غير مرقمة ولا مؤرخة: ص١٥١.

٤٤- عن الحروب العديدة سواء أكانت بينية أوثنائية، انظر: الخليل النحوي:م س، ص ١٠١- ١٠٥.

٤٥- عن أصل هذه التسمية :انظر:م م السعد: حرب شربيه، ص ٦١- ٦٣.

٤٦- م م السعد: م ن ص١٢٥.

٤٧- تعتبر دراسة م م السعد رائدة في هذا المجال لذا فإن أغلب الباحثين الموريتانيين حول هذه الحرب كانوا عيالاً عليها، كما ننوه بالقراءة الجريئة والمختلفة التي قدمها أحمد محفوظ مناه في كتابه: ميراث السيبة - المطبعة الوطنية – نواكشوط، ط١، ١٩٩٤م،

ص٥٧- ٧٦.

٤٨- "تشمشه" هي تحالف قبلي أقامته خمس قبائل زاوية تعيش في المنطقة منذ القرن ١٤م (تشمشه تعني بالبربرية المخمسة أو الخمسة )، وهذا التجمع له وزن سياسي وثقافي مكنه من قيادة هذه الحرب ،ويتألف التحالف الخماسي من القبائل التالية :

أولاد ديمان، إجاجفاغة، إدكبهني، إدوداي، واليعقوبيون (إديقب وأهل بارك الله فيه).

أما التحالف الزاوي عامة الذي شكل طرف المواجهة مع المغافرة فقد ذكره المختار بن جنكي ضمن نظم لمعارك ناصر الدين، يقول:

| | |
|---|---|
| إن الزوايا الشّم من قد شربوا | وجاهدوا بعيدهم والأقرب |
| تاشمشه، بارتيل، آل جيجب | تندغ، مدلشْ وآل زينب |
| وبعض آل حسن قد شربا | وبعضهم مع حاجهم عن ذا ابى |

انظر:

- محمد اليدالي: "أمر الولي ناصر الدين" ضمن الشيخ محمد اليدالي، نصوص من التاريخ الموريتاني، تقديم وتحقيق محمذن ولد باباه، بيت الحكمة ؛تونس، ١٩٩٠م، ص؟.

- القاضي بيّ بن سليمان: موريتانيا: الوقائع والوفيات وذكر الحروب والغارات، تحقيق:محمد سعد بوه ولد حماه الله وحمود ولد سليمان،ط١- ٢٠٠١ص٢٤.

- الخليل النحوي: م س، ص١٣٢.

- جمال ولد الحسن: حركة الإمام ناصر الدين ومنزلتها من تاريخ الإسلام في غرب أفريقيا - حوليات كلية الآداب والعلوم الانسانية – جامعة انواكشوط- العدد١- سنة ١٩٨٩م ص ٥- ١٧.

- م م السعد: حرب شرببه، ص٤١.

٤٩- ناصر الدين:هوأوبك(أبو بكر) بن أبهم بن ألفغ محنض بن اكدام بن يعقوب بن ألفغ ابهنض بن مهنض أمغر جدّ أولاد ديمان وأحد أجداد تشمشه، أسس الحركة التي قادت حرب شرببه، توفي سنة ١٠٨٤هـ/١٦٧٣م في بلدة ترتلاس (٩٢كلم جنوب انواكشوط على طريق روصو).

٥٠- المغافرة: هي مجموعة من القبائل تنتسب إلى معفر بن أودي بن حسان وهو الجد الجامع للقبائل المعقلية، ومن المعروف أن المغافرة لم يشاركوا جميعهم في هذه الحرب.

٥١- محمدو ولد محمذن: م س، ص ٢١٥.

٥٢- تتواتر الروايات الشعبية المحلية المتداولة أن سيد الحسن بن القاضي وكان عاملاً لناصر الدين على الصدقات جاء إلى رجل يدعى "ببه" بن أحمد بن أصور الصكاعي فطلب منه إخراج زكاة إبل عنده، فامتنع، واحتمى له بنو حسان فوقعت الحرب وسميت لذاك "شريبه" على خلاف في هذا التفسير . الخليل النحوي :م ن ص٣٠٧.

٥٣- محمد اليدالي: "أمر الولي ناصر الدين" م س ،ص ١٢٧.

٥٤- م م السعد: حرب شرببّه، ص ٨٤.

٥٥- م م السعد: م ن ٩٦.

٥٦- عبدالله ولد بن حميده: م س، ص ٣١.

٥٧- عن الحركات الصوفية في موريتانيا وتاريخ دخولها وأقسامها وفروعها وسلاسلها وشيوخها راجع:

ـ الخليل النحوي: المنارة والرباط، ١٢٠ – ١٢٦.

ـ محمد فاضل ولد الخطاب: لمحة عن الطرق الصوفية في موريتانيا، مجلة الموكب، العدد٢٤ اكتوبر ٢٠٠٠ ص ٣٨- ٤١.

ـ أحمد ولد حبيب الله: تاريخ الأدب الموريتاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط١، ١٩٩٦م، ص ٥٥- ٦٣.

ـ عبدالله الحسن بن حميدة: م س، ٢٨ – ٣٣.

٥٨- بنسالم حميش: التشكلات الأيديولوجية في الإسلام، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط،ط١١٩٨٨م، ص ٧٠.

٥٩- بسالم حميش: م ن، ص ٧٠ .

٦٠- عن فروع الحركات الصوفية في موريتانيا وفي الصحراء المغربية انظر: الدراسة التي قام بها الدكتور محمد الظريف تحت عنوان: الحركات الصوفية وأثرها في أدب الصحراء (١٨٠٠- ١٩٥٦) ط١- ٢٠٠٢ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة الحسن الثاني المحمدية.

٦١- الخليل النحوي: م ن، بتصرف ص٧٩.

٦٢- هوالقاضي عياض بن موسى بن عياض بن عمرون اليحصبي السبتي، أبو الفضل (٤٧٦- ٥٤٤هـ، ١٠٨٣- ١١٤٩م): عالم المغرب وإمام أهل الحديث في وقته. كان من أعلم الناس بكلام العرب وأنسابهم وأيامهم. ولي قضاء سبتة، ومولده فيها، ثم قضاء غر

ناطة. وتوفي بمراكش مسموما. من تصانيفه (الشفا بتعريف حقوق المصطفى- ط) و(الغنية- خ) في ذكر مشيخته، و (ترتيب كتاب المدارك وتقريب المسالك في معرفة أعلام مذهب الإمام مالك- خ) مجلدان، و (شرح صحيح مسلم- خ) و (مشارق الانوار- ط) مجلدان، في الحديث، و (الإلماع إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع) في مصطلح الحديث وكتاب في (التاريخ). وجمع المقري سيرته وأخباره في كتاب (أزهار الرياض في أخبار القا عياض- ط) ثلاثة مجلدات من أربعة. انظر الزركلي، الأعلام، ج٥، ص٩٩.

٦٣- عبد الله ولد محمد سالم: م س ص٦١.

٦٤- لم نشأ التعريف بكل مدينة من هذه المدن وذلك لكثرة ما لاكتها البحوث في تكرار ممل ، لذا نكتفي بالإحالة على أهم مصادر التعريف بها، انظر:

- محمد المختار ولد أباه: الشعر والشعراء في موريتانيا، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٧م.

- القاضي بيّ بن سليمان: م س، ص٢٩- ٣٧.

- الخليل النحوي: م س، ص٦٦- ٧٤.

٦٥- جمال ولد الحسن: م ن، ص ٤٨.

٦٦- من أهم تلك الأعمال أطروحة الأستاذ ددود ولد عبد الله : الحركة الفكرية في بلاد شنقيط خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ جامعة محمد الخامس ١٩٩٢- ١٩٩٣.

٦٧- انظر فصل السياق الثقافي والأدبي من هذا العمل.

٦٨- ولد السعد: م س، ج١ م س، ص ١٢١.

٦٩- المختار ولد حامدن: التاريخ السياسي، موسوعة حياة موريتانيا، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢٠٠٠، ١م ص.

٧٠- إدوعيش: هي مجموعة قبلية من أصل مرابطي ( صنهاجي ) تمكنت من تأسيس إمارة في منطقة تكانت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وتكاد هذه الإمارة تكون الإمارة الوحيد غير المغفرية في البلاد. لمزيد من المعلومات انظر: بابه بن الشيخ سيديا :إمارتا إدوعيش ومشغوف، دراسة وتحقيق: إزيد به ولد محمد محمود، نواكشوط ١٩٩٢م، ٢٩٢ص. وكذلك كتاب:

**Pierre.Amilhat: petite chronique des Idouaich. Guerriers des**

**Almoravides sahariens .Paris Revue des Etudes Islamiques N0 1,1937pp 41-130.**

٧١- عن الإمارات الموريتانية راجع:

ـ المختار ولد حامدن: التاريخ السياسي، موسوعة حياة موريتانيا، دار الغرب الاسلامي، بيروت ط١، ٢٠٠٠م ص٩٥- ٢٠٤.

- محمد المختار ولد السعد: الإمارات والمجال الأميري البيضاني خلال القرنين ١٨و١٩م، حوليات كلية الآداب، العدد٢ سنة ١٩٩٠ ص٣٦.

٧٢- جمال ولد الحسن: م س ص٦٤.

٧٣- السيد ولد أباه: التعددية الديموقراطية وأزمة الدولة الوطنية، ضمن مجلة المستقبل العربي، العدد ١٩٨ بتاريخ ١٩٩٥/٨م، ص ٨٩.

٧٤- عبد الله ولد بن أحميده: م س ص ٥٠.

٧٥- جمال ولد الحسن: م س ص١٠٠.

٧٦- عبد الله ولد محمد سالم: م س، ص٥٤.

٧٧ ـ هو أحمد المأمون بن محمذن الصوفي بن عبد الله اليعقوبي من فخذ الإمام من قبيلة إديقب (١٧٢٨- ١٨٢٠م) تتلمذ على ابن بونه ثم خالفه، كانت له في الشعر مدرسة تجانب التكلف البديعي. انظر ترجمته في:

ـ الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ ، ص١٤٧.

ـ معجم المؤلفين في القطر الشنقيطي، ص ١١- ١٣.

ـ الشعر والشعراء في موريتانيا، محمد المختار ولد أباه : الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص٧٣.

ـ الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ص٢١٧.

ـ الشعر الشنقيطي من القرن ١٢هـ إلى القرن ١٣هـ ،صص ٥١١- ٥١٢.

٧٨- عبد الله ولد محمد سالم: م س، ص ٥٤.

٧٩- المختار ولد حامدن: الحياة الثقافية، موسوعة حياة موريتانيا، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٨٧.

٨٠- ولد السعد: م س ج١ص ٢٢٨.

٨١- لمزيد من المعلومات عن هذه الفئات انظر:

**- De Chassey(francis):l`Etrier,la houe et le livre Paris, Anthropos,**

1978.

- Aubineres(y): La hierarchie sociale des maures ,memoire CHEAM.n`1496.1949.
- Marchesin(Philippe) : Tribus,Ethnies et pouvoire en Mauritanie karthala1992,pp34-41.

ـ أحمد محفوظ مناه: ميراث السيبة، صص ٤٢- ٤٩.

ـ ولد السعد: م س، ص ٢٢٩- ٢٤٥.

83 - c.Hames: La societé maure et le systéme des castes hors de L`Inde. Cahiers international de sociologie(paris) vol 66 1969 .p175.

ومن الجدير بالذكر أن هامس :c.Hames رجع عن رأيه هذا بعد نشره عام ١٩٧٧م لدراسة بعنوان " المركز والعلاقات الاجتماعية قبل الاستعمار" وقد لاحظ أن المجتمع الموريتاني التقليدي يسمح بكثير من عمليات الصعود والهبوط في السلم الهرمي كما أوضحنا أعلاه.

٨٣- عبد الودود ولد الشيخ: القرابة والسلطة، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد٢ سنة ١٩٩٤م ترجمة :السيد ولد أباه، ج٢ ص٧٤.

٨٤- محمد مفتاح: م س ص.

٨٥- فقرة سابقة من هذا العمل.

٨٦- إدوارد سعيد: الإستشراق ص٣٩.

٨٧- لمزيد من المعلومات عن الحضور الأوروبي على السواحل الموريتانية انظر

Christine Daure-Serfaty: La Mauritanie, Edition:L`Harmattan 1993 paris pp48-50

٨٨- ولد السعد: السياسة التوسعية الفرنسية في القرن ١٩ ومكانة موريتانيا في اهتمامات فرنسا الاستعمارية في شمال غرب أفريقيا، مجلة مصادر العدد٣ سنة ٢٠٠٢م، ص ٤٠.

٨٩- محمدو بن محمذن: م س، ص٩١.

٩٠- الجنرال فيدرب Lous-Leon Faidherbe : (١٨١٨- ١٨٨٩م) ضابط فرنسي بدأ خدمته في الجزائر (١٨٤٢- ١٨٤٧ ، ١٨٤٩- ١٨٥٢) ثمّ تحول إلى السينغال ١٨٥٢ ليعين حاكماً فرنسياً على السينغال بين سنتي ١٨٥٤- ١٨٦١ للمرّة الأولى، وبين سنتي ١٨٦٣- ١٨٦٥للمرة الثانية، يعتبر من أكثر الفرنسيين اهتماماً بنشر الاستعمار

الفرنسي في منطقة السينغابيا والصحراء الكبرى. انظر محمدو بن محمذن: م س، ص٨٢ .

٩١- محمد الأمين ولد الشيخ عبد الله والناني ولد الحسين: التاريخ والمجتمع، ضمن كتاب: موريتانيا، الثقافة والدولة والمجتمع، ص ٨٢.

٩٢- محمد المختار بن محمد الهادي: النضال الوطني في موريتانيا (١٩٠٣- ١٩٦٠) رسالة الدكتوراه السلك الثالث، جامعة بغداد- ١٩٩٧م، صص ٣٩- ٤٠.

٩٣- كزافي كابولاني Xavier Cappolani (١٨٨٦٦- ١٩٠٥) أحد الإداريين الفرسين، ارتبط اسمه بالاحتلال الفرنسي لموريتانيا، وقد أدرك هذا الإداري أهمية الدور الذي يلعبه الإسلام في المنطقة، فاعتنى بدراسته وتخصص في الطرق الصوفية وألف حولها بالتعاون مع أكتاف دوبونت Octave Depont كتاباً كبيراً بعنوان: Les confreries religieuses musulmanes وقد تزعم كابولاني النفوذ الفرنسي في المنطقة مستفيداً من وضعية الفوضى التي كانت تعرفها البلاد حينها، ولم يكد ينهي مشروعه الاحتلالي حتى قتلته المقاومة يوم ١٢ مايو ١٩٠٥م.

انظر: محمد الراظي ولد صدفن: السياسة الاستعمارية في موريتانيا وأثرها على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، ط١- انواكشوط ص ٥٣ وكذلك محمدو ولد محذن: مصدر تسمية موريتانيا ( وثيقة فرنسية مؤلفة سنة ١٨٤٣م) ترجمة وتحقيق. حوليات جامعة نواكشوط، العدد٦، ١٩٩٩م ص ٦٥.

٩٤- ولد صدفن: م س، ص٥٤- ٥٥.

٩٥- لقد أبرمت فرنسا مع إسبانيا في ٢٨ يونيو ١٩٠٠م اتفاقية تعترف فيها فرنسا لإسبانيا بحقوقها في الأماكن الواقعة بين الرأس الأبيض ورأس جيبي.

٩٦- ولد صدفن: م س، ٥٦.

٩٧- لمزيد من المعلومات انظر:

De Chassey(francis) La Mauritanie(1900-1975) op.cit.p46

٩٨- ولد صدفن: م س، ص٧٧.

٩٩- عن أهمّ المراحل الاستعمارية في موريتانيا راجع:

De Chassey: La Mauritanie(1900-1975) po.cit.pp39-46

١٠٠- عن هذه الأحزاب السياسية وما رافقها من وعي انظر: جان لويس بالانس : النظام السياسي الموريتاني؛ ترجمة يحيى ولد محمود ولد عثمان، مذكرة تخرج- قسم الترجمة

– كلية الآداب- جامعة نواكشوط ١٩٩٣- ١٩٩٤م وكذا محمد المختار ولد محمد الهادي: م س، ص١٢٩- ١٤٩.

١٠١- هو الشيخ سعد بوه بن الشيخ محمد فاضل بن مامين القلقمي (توفي ١٩١٧م) من أعيان البلاد الموريتانية وأحد أبرز مشايخ الطريقة القادرية، تجاوز نفوذه موريتانيا، حيث يوجد له أتباع في غرب إفريقيا، خاصة في السنغال. انظر: محمدن ولد محمدو: التواصل بين البلاد الموريتانية والعالم العربي الإسلامي خلال القرن ١٩م في مخيلة الآخر. ضمن أعمال ندوة: التواصل الثقافي بين المشرق والمغرب العربيين ودور موريتانيا فيه ص١٧٦، الشارقة ١٩٩٩م.

١٠٢- هو الشيخ سيدي بابه بن الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيدي بن المختار بن هيبه الانتشائي(١٢٧٧- ١٣٤٢هـ) = (١٨٦٠- ١٩٢٤م) عالم جليل وشخصية سياسية بارزة، فعلت في التاريخ الموريتاني المعاصر، له العديد من المؤلفات العلمية تتوزع بين الفقه والتصوف والتاريخ. انظر ترجمته وافية في مقدمة تحقيق الدكتور إزيد بيه ولد محمد محمود لكتاب: إمارتا إدوعيش ومشغوف للشيخ سيديا بابه، ص ١٨- ٨٤ ط١- ١٩٩٢ م نواكشوط.

١٠٣- ولد صدفن: م س، ص٥٩.

١٠٤- عن هذا الشيخ المجاهد ومواقفه الفكرية والجهادية انظر: د/محمد الظريف:م س، ص١٣٥- ١٤٥.

١٠٥- حماه الله ولد السالم: "العلماء الموريتانيون والاستعمار الفرنسي" - بعض مشاغل الاصلاحية وهموم النهضة- مجلة مصادر العدد٢ ص٧٧ سنة ٢٠٠٢م مختبر الدراسات والبحوث التاريخية – نواكشوط.

١٠٦- م ن، ص٨٠.

١٠٧- عن الذين هاجروا رفضا لمساكنة الاحتلال انظر: محمد المختار ولد محمد الهادي: م س، ص ٧٨.

١٠٨- عن هذه الأبيات وترجمة صاحبها انظر:عبد الله بن أحمد بن حمدي: مختارات من الشعر الإسلامي الموريتاني قبل الاستقلال، ص٢٠٦، ٢١٨.

١٠٩- الخليل النحوي: م س ، ص٢٣٩.

١١٠- محمدو بن محمذن: م س، ص٢١٢.

١١١- الخليل النحوي: م س، ص٢٦٩.

١١٢- محمد سعيد بن أحمدو: م س، ص١٠٠.

١١٣- عن هذه الأهداف وأساليب الاستعمار الفرنسي في تحقيقها، انظر

**De CHassey :PP105-114.**

**114 - De CHassey: p106.**

**115 - IBID, P107.**

١١٦- عن الاستراتيجيات التي اتبعها الاستعمار في سبيل نشر تعليمه، انظر: ولد صدفن: "المدرسة الاستعمارية الفرنسية في موريتانيا ومجتمع البيضان" (١٩٠٤- ١٩٦٠) مجلة مصادر العدد٣، صص١٠٦- ١٢٣.

١١٧- عن المحضرة ونظامها التربوي انظر: الفصل الثاني من هذا الباب، وكذا الخليل النحوي: م س ، ص٤٨.

١١٨- الخليل النحوي: م ن، ص ٢٤٥.

١١٩- انظر الأبيات في عبد الله بن أحمد بن حمدي: م س، ص٢٥.

١٢٠- سيدي محمد ولد الجيد: الطبقة الوسطى في المجتمع الموريتاني، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية – القاهرة، ١٩٩٧- ١٩٩٨م، ص ١٤٩، وكذلك **DE CHassey: P 86.**

١٢١- **Ibid,P86.**

١٢٢- أحمد محفوظ مناه: ميراث السيبة، ص١٠١.

١٢٣- السيد ولد أباه: م س، ص ١٩٢.

١٢٤- محمد سعيد بن أحمدو: م س، ١٢٦.

١٢٥- السيد ولد أباه: م س، ١٠٨.

١٢٦- جان لويس بالانس: م س، ص٣٢.

١٢٧- محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر – مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر- ص ٥٦ الشارقة ١٩٩٩م.

١٢٨- محمد ولد عبدي: م ن، ص ٦٨.

**129 - Marchesin(Philippe) : Tribus,Ethnies et Pouvoire en Mauritanie,karthala1992,P164.**

١٣٠- لقد سبقت هذه التجربة إرهاصات أولية بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩٨٦م وذلك حين أجريت أول انتخابات بلدية على مستوى عواصم الولايات.

١٣١- السيد ولد أباه: م س، ص١٣٠.

١٣٢- نادر كاظم: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٠٠.

١٣٣- د/محمد الأمين ولد سيدي باب: الديني والسياسي في التجربة الموريتانية المعاصرة نص محاضرة ألقيت في كلية الآداب بجامعة نواكشوط ضمن نشاط نظمته جمعية المؤرخين الموريتانيين يوم ٢٠٠٤/١٢/٣٠م ونشرت بموقع:
**http/www.amin.org/views/uncat/2005/feb/feb163.html**

١٣٤- المرجع نفسه.

١٣٥- للمزيد من المعلومات عن تاريخ هذه الحركات انظر: د/محمد الأمين ولد سيدي باب: مظاهر المشاركة السياسية في موريتانيا: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ ٢٠٠٥م، صص(٦٧- ٩٨) _ (١٤٨- ١٥٦).

١٣٦- محمد ولد عبدي: م س، صص ١٥٤- ١٥٧.

١٣٧- د/ عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٤.

## هوامش الفصل الثاني من الباب الأول

١- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، ط١، ص١٩ دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.

٢- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط٦، ص٤١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٤م.

٣- عبدالله ولد حميده: م س، ص ٣٦.

٤ - ددود ولد عبدالله: الثقافة والأدب، ضمن كتاب: موريتانيا الثقافة والدولة والمجتمع، ص ١٦٤.

٥- ولد حميده: م س، ص ٤٤.

٦- ولد السعد: حرب شريبة، ص ١٥١. وولد الحسن: مظاهر الوعي القومي عند مثقفي بلاد شنقيط في القرنين ١٨ و ١٩م، مجلة المستقبل العربي. السنة ٧ العدد ٧٢، شباط/ فبراير ١٩٨٥، ص ١٢٣ ومحمد المختار ولد أباه، م س، ص ١٥.

٧- أحمد الأمين الشنقيطي، م س، ص ٤٧٦.

٨- الخليل النحوي: م س ٢٥٢.

٩- المرجع نفسه، ص ٢٠٤.

١٠- سنفصل القول في هذا الموضوع في محور "الشعر بين الإنتاج والتلقي" كما يمكن العودة لمزيد من التوسع إلى: يحيى ولد البراء: ألفية ابن مالك وأثرها في الثقافة الموريتانية، مدرسة تكوين الأساتذة الستة ١٩٨٥ - ١٩٨٦م.

١١- أحمد ولد الحسن: م س، ص ١٠٠.

١٢- ابن خلدون: المقدمة، م س، ص ١٠٢٧.

١٣- F. Braudel. Ecrits sur L, Histoire - p 298. نقلاً عن ابن السعد – حرب شريبة.

١٤- حماه الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف، م س، ص ٥٣.

١٥- ولد عبدالله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط، م س، ص٧٥.

١٦- م ن ص ٧٥.

١٧- ولد عبدالله: الثقافة والأدب، م س، ص ١٧٤.

١٨- ولد أباه: م س، ص ٢٣.

١٩- الخليل النحوي: م س، ص ٥٣.

٢٠- د/ محمد الظريف: م س، ص ١٣.

٢١- لمعرفة المزيد من المعلومات حول نماذج من تلك المساجلات والمناظرات انظر: ولد عبدالله: جوانب من الصراع الفكري في بلاد شنقيط خلال القرن ١٢هـ/ ١٨م، ضمن كتاب: دور موريتانيا في التواصل الفكري المشرقي – المغربي، صص ٦٣ - ٨١.

٢٢- د/ محمد الظريف: م س ص ١٩٨.

٢٣- ولد أباه: م س، ص ٢٤.

٢٤- أحمد الأمين الشنقيطي: م س، ص ٥٢٠.

٢٥- "راس مادس" موقع جبلي في منطقة "تيرس" بشمال بلاد شنقيط و"النون" السمك و"البحر" "المحيط الأطلسي، ولعله يعني أيضاً نهر السنغال، فلقد كان المختار بن بونه يحول بين أقصى الشمال (تيرس) وأقصى الساحل الأطلسي والجنوب (نهر السينغال) ويتجه إلى شرق البلاد أحياناً - انظر: الخليل النحوي: م س، ص٥ وكذا الهامش ١١.

٢٦- محمد اليدالي: نصوص محمد التاريخ الموريتاني - تقديم وتحقيق محمدن ولد باباه، م س، ص ٢٨.

٢٧- الخليل النحوي: م س، ص ٥٧.

٢٨- ابن البراء: م س، ص ١٨.

٢٩- أحمد بوحسن: التقليد وتاريخ الأدب العربي، ضمن ندوة: التحقيب، التقليد - القطيعة – السيرورة – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط ١٩٩٧، ص ٥ - ٨٦.

٣٠ - محمد النابغة بن عمر القلاوي: بو طليحية (نظم في المعتمد من الكتب والفتوى على مذهب المالكية) تحقيق ودراسة: يحيى بن البراء- مؤسسة الريان والمكتبة المكية - ط١ - ٢٠٠٢ – بيروت، ص ١٣٧.

٣١- ناصر الدين اللقاني: (٨٧٣ - ٩٥٨هـ) حمد بن الحسن بن علي بن عبدالرحمن، ناصر الدين، أبوعبدالله اللقاني، أحد كبار علماء المالكية ومدرّسيهم.

شارك أخاه شمس الدين في غالب شيوخه، وأخذ المعقولات عن علي العجمي، وغيرهوانتهت إليه رئاسة المذهب المالكي بعد موت أخيه المتقدم، واستفتي من سائر الأقاليم

في العلوم العقلية والنقلية ودرّس في الأزهر، فأخذ عنه العلماء من مختلف المذاهب، وتجرّد في آخر عمره وفرّق أمواله.

له حواشٍ على "التوضيح" و"شرح جمع الجوامع" للمحلّي، و"شرح العقائد" للسعد التفتازاني، وله شرح خطبة "المختصر". انظر: نيل الابتهاج ٥٩٠ برقم ٦٢٥، شجرة النور الزكية ٢٧١ برقم ١٠٠٦.

٣٢- الشيخ عُلَيْش (١٢١٧ - ١٢٩٩هـ، ١٨٠٢ - ١٨٨٢م)، محمد بن أحمد بن محمد عليش، أبوعبدالله: فقيه من أعيان المالكية. مغربي الأصل، من أهل طرابلس الغرب. ولد بالقاهرة وتعلم بالأزهر، وولى مشيخة المالكية فيه، ولما كانت ثورة عرابي باشا اتهم بموالاتها فأخذ من داره، وهو مريض، محمولاً لا حراك به، وألقي في سجن المستشفى، فتوفي فيه، بالقاهرة. من تصانيفه (فتح العلي المالك في الفتوى على مذهب الإمام مالك - ط) جزآن، وهو مجموع فتاويه، و(منح الجليل على مختصر خليل - ط) أربعة أجزاء، في فقه المالكية، و(هداية السالك - ط) في البلاغة، و(تدريب المبتدي وتذكرة المنتهى - ط) في الفرائض و(حل المعقود من نظم المقصود - ط) في الصرف، و(موصل الطلاب لمنح الوهاب- خ) نحو، و(القول المنجي - ط) حاشية على مولد البرزنجي، و(شرح العقائد الكبرى للسنوسي - خ).الزركلي: الأعلام،ج٦، ص١٩، ط١٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧م.

٣٣- محمد عابد الجابري: م س، ص ٤٣- ٥٣.

٣٤- د/ميجان الرويلي، د/سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص ٧٤، ط٢، المركز الثقافي العربي،دار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٣٥- حماه الله ولد السالم: م س، ص٥٦.

٣٦- يراجع الفصل الثالث من كتاب ولد السالم: حوار المركز والأطراف في الثقافة العربية، ص١١٣- ١٨١، حيث قدم فيه عرضا وافيا عن تلك الأسانيد والإجازات التي تلقاها الشناقطة من علماء المشرق العربي.

٣٧- يراجع نص الرسالة في كتاب: جلال الدين السيوطي: الحاوي للفتاوي، ط١، ج١، صص٣٧٧- ٣٨٥، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٣٨- قال الإمام السّيوطي في ترجمته لنفسه في كتابه حسن المحاضرة، في أثناء حديثه على من كان بمصر من الأئمة المجتهدين:" وسافرت بحمد الله تعالى إلى بلاد الشام والحجاز واليمن والهند والمغرب والتكرور" انظر، السيوطي: حسن المحاضرة في

تاريخ مصر والقاهرة، ج١، ص٢٣٨، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، ١٩٦٧م، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

٣٩- حماه الله ولد السالم: م س، ص١٢٨.

٤٠- انظر هذه القائمة في: الخليل النحوي: م س، صص١٨٧- ١٩٠.

٤١- ولد الحسن: م س، ص٧٧.

٤٢- محمد عابد الجابري: م س، ص٥٠.

٤٣- هو الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا بن المختار بن الهيبة الأبيري (١٢٤٧هـ = ١٨٣٢م – ١٢٨٦هـ = ١٨٦٩م) درس في محضرة أبيه وكان وحيده، وقد تلقى على يديه مختلف العلوم وأصبح أحد مريديه في التصوف، كغيره من الطلبة، أظهر نبوغاً في كافة العلوم، لكنه مال إلى الأدب أكثر، فدرس دواوين الشعر الأموي والعباسي والأندلسي، وظهر ذلك جليا في شعره، لم يخلف من الكتب سوى ديوان شعر، يضمُّ ١٩٢٠ بيتاً، وقد قام بجمعه وتحقيقه كل من عبد الله بن سيديا والناجي فال وذلك في المدرسة العليا للأساتذة والمفتشين، شعبة الآداب، السنة الدراسية ١٩٨٢- ١٩٨٣م. ترجم له جلّ الباحثين الموريتانيين، وكانوا في ذلك عيالاً على وسيط ابن الأمين. انظر:

٧ ـ الوسيط في تراجم أدباء شنقيط ص ٢٤٣.

٨ ـ الشعر والشعراء في موريتانيا ص ٧٥.

٩ ـ المنارة والرباط، ص٥١٦.

١٠ ـ الشعر الشنقيطي في القرن ١٣، ص١٣٨.

(أ) نرى من المفيد هنا التعريف بأسماء الأعلام المذكورين في هذا النص وقد اعتمدنا في ذلك على محققي ديوانه، ص ١٦٠ وما بعدها، وكذا على الخليل النحوي، ص٢٢٢- ٢٢٣.

(ب) الليث(أبو الحارث) بن سعد بن عبد الرحمن الفهمي، محدّث فقيه (توفي ٩٤هـ).

(ت) النعمان(أبو حنيفة) بن ثابت، أحد الأئمة الأربعة (ت ١٥٠هـ).

(ث) الأشعري(أبو الحسن) بن علي، إمام الطائفة الأشعرية (ت٢٢٤).

(ج) الجويني (إمام الحرمين) عبد الملك بن عبد الله (٤٨٧هـ).

(ح) الجنيد (أبو القاسم) بن محمد بن الجنيد البغدادي، يعرف بإمام الطائفة (ت ٢٩٧هـ).

(خ) الخليل بن أحمد الفراهيدي، إمام اللغة والنحو وواضع علم العروض (ت١٧٠هـ).

(د) سيبويه (أبو بشر) عمرو بن عثمان إمام النحو بالبصرة (ت١٩٦هـ).

(ذ) الأخفشان: أطلق هذا اللقب (الأخفش) على مجموعة من النحاة واللغويين، منهم الخفش الأوسط " سعيد بن مسعدة " (ت ٢١٥هـ) والأخفش الأصغر "علي بن سليمان" (٣١٥هـ).

(ر) دارا: ملك بابل. وكسرى: ملك الفرس.

(ز) مهلهل بن ربيعة بن الحارث، أخو كليب خاض بسبب مقتله حرب البسوس (ت نحو ١٠٠ ق هـ).

(س) المرقش الأكبر: ربيعة بن سعد بن مالك بن بكر، شارك في حرب البسوس(ت ٧٥ ق هـ). والمرقش الأصغر: بن سليمان بن سعد بن مالك، قريب الأكبر، وكلاهما شاعر.

(ش) الأعميان: بشار بن برد وأبو العلاء المعري.

(ص) الأعشى: لقب لجماعة من الشعراء، منهم: ميمون بن قيس أعشى بكر، أدرك البعثة ونظم قصيدة في مدح النبي صلى الله عليه وسلّم ثم صدّ عن ذلك (ت٨هـ)، ومنهم أعشى مازن، ذكر ابن الأعرابي له أرجوزة ألقاها بين يدي رسول الله عليه الصلاة والسلام.

(ض) أبو نواس: الحسين بن هانئ، شاعر شهير(٢٠٠هـ).

(ط) ابن الحسين: أحمد بن الحسين المتنبي، أشهر من أن يعرّف (٣٥٤هـ).

٤٥ ـ لقد درجت أغلب البحوث التي قدّمت عن هذه الحقبة على تناول التيارات الفقهية والعقدية التي توزّعت ثقافة القوم، ولعلّ من أوضحها رؤية ما قدّمه الدكتور محمد الظريف في أطروحته المشار إليها. انظر، محمد الظريف: م س، ص ٧٠- ٧٤.

٤٦ ـ انظر مبحث: الشعر الموريتاني بين الإنتاج والتلقي من هذا الفصل.

٤٧ ـ محمد عابد الجابري: م س، ص٤١.

48 – DE Chassey: P 342.

٤٩ ـ الخليل النحوي: م س، ص٤٢٣.

٥٠ ـ عن موجات الجفاف المتلاحقة التي ضربت البلاد، انظر، الخليل النحوي: م س، ص٤٣٧- ٤٤٠.

٥١ ـ م ن، ص٤٥١.

٥٢ ـ فقرة سابقة من هذا العمل.

٥٣ ـ الخليل النحوي:م س، ص٤٣٦.

٥٤ ـ لمزيد من المعلومات عن هذه العوامل، راجع، محمد ولد عبدي: م س، ص ٨٥- ٨٦.

٥٥ ـ سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، نحو ممارسة أدبية جديدة، ط١- ص٣٦، كتاب

الجيب، منشورات جريدة الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٥٦ ـ أحمد محفوظ مناه: م س، ص١٤٥.

٥٧ ـ استعرنا هذا المفهوم من سعيد يقطين: م س، ص٤١

٥٨ ـ عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، م س، ص ٨٩.

٥٩ ـ استعرنا هذا المصطلح من الجابري: م س، ص٤٥.

٦٠ ـ م ن، ص ٤٥.

٦١ ـ حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٥٥.

٦٢ ـ فقرة سابقة من هذا العمل.

٦٣ ـ العبارة للناقد كليفورد غيرتس، نقلا عن د\ نادر كاظم: م س، ص ٢٩٧.

٦٤ ـ عبد الله الغذامي: م س، صص٦٥- ٦٦.

**65 - Rastier (Francois): Le probléme épistemologique du contexte et de L interpretation dans les sciences du Langage: Revue:Langage No 129 mars 1998 Paris,P106**

٦٦ ـ لمزيد من الاطلاع يمكن الرجوع إلى المصادر العديدة لهذه النظرية، ولعل من أكثرها إحاطة وجودة كتاب: روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إبراهيم، النادي الأدبي جدة ط١، ١٩٩٤م.

٦٧ ـ ادريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط١، ١٩٩٥م، ص٢٨٦.

٦٨ ـ المرجع نفسه، ص ٢٨٧- ٢٨٨.

٦٩ ـ عنوان كتاب للدكتور محمد مفتاح، صادر عن المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩

٧٠ ـ محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم ( النقد المعرفي والثقافي )، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م ص ١٣١.

٧١- عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية، ط١، ٢٠٠٤م مركز ارتياد الآفاق، أبو ظبي، ص ٨٣- ٨٥.

٧٢- انظر على سبيل المثال لا الحصر: إدريس الناقوري: قضية الإسلام والشعر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م وكذا كتاب: سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٦٦، يونيو ١٩٨٣م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،

الكويت.

٧٣- ابن رازكه (سيدي عبدالله): الديوان، تحقيق ودراسة محمد سعيد بن دهاه، طا- ١٩٨٦م ص ٣٠، مطبعة النجاح.

٧٤- ابن امبوجة (سيدي عبد الله بن سيدي محمد بن محمد الصغير): ضالة الأديب، تحقيق الدكتور أحمد بن الحسن، ط١، ١٩٩٦م ، ص ٥٠. منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط.

٧٥- هو أحد شعراء مدونتنا – أنظر ترجمته في ملحق هذه الدراسة.

٧٦- لكبيد بن جب التندغي: الديوان: جمع وتحقيق أحمد بن الشائع – ط١ – ١٩٩٢ – ص ٤٧ قابس –تونس.

٧٧- عالم وشيخ محضرة معروفة توفي سنة ١٩٧٤م.

٧٨- انظر مجلة الشعاع – العدد السابع يونيو ١٩٩٠م المعهد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية (محظرة أهل داداه والصراع من أجل البلاء – محمد محفوظ ولد أحمد – ص ١٠).

٧٨- ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن ١٣ ص ١٧٠.

٧٩- جمال الدين بن الشيخ: م ن ص ٧.

٨٠- سبقت ترجمة الشاعر أحمد المأمون في الفصل الأول، هامش ٧٧، ومن الجدير بالملاحظة أنه من القبيلة ذاتها التي أنزلت بابنها الشاعر حبيب بن بلا اليعقوبي التعزير والعقاب لمجرّد تغزله ببيتين شعريين، كما رأينا سابقاً في آلية التأثيم.

٨١- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط ص ٢١٨.

٨٢- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ(نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، ط٢، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢ القاهرة، ص ٧٨.

٨٣- الوسيط ص ٣٤٣.

٨٤ – ابن البراء: م ، س ، ص٤١.

٨٥- هو المختار بن بونه الجكني (توفي ١٢٢٠هـ) أحد أكابر علماء شنقيط وأعظمهم أثرا في حياتها الثقافية، اشتهر بألفيته التي ضمنها زيادات التسهيل على الخلاصة، كلاهما لابن مالك وتعرف محلياً ب"الاحمرار"، وشرحه على الألفيتين بالطرة ، والجميع بالجامع. ترجم له في البرتلي: فتح الشكور (بيروت ص١٤١، تونس ص٦٦) والمحجوبي: منح الرب الغفور، ص١٩، والشنقيطي: الوسيط، ص٢٧٧، والبغدادي: هدية العارفين،

ج٦، ص٤٢٣، وكنون: النبوغ المغربي،ج١، ص٢٦٤، وابن حامد، الحياة الثقافية ص٢٤٩، والنحوي: بلاد شنقيط، ص٤٩٠- ٥٣٠، وولد عبد الله: الحركة الفكرية، ص ٢٠٣، نقلا عن أحمد بن الحسن: تحقيق ودراسة: ضالة الأديب، م س، ص١٠٢ الهامش رقم ١٠.

٨٦- الوسيط، ص ٢٧٧.

٨٧- عالم وشاعر توفي ١٣٢٩هـ.

٨٨- ابن أباه "م، س ، ص ٣٥٨.

٨٩- من تلك المتون على سبيل المثال: "تبصرة الأذهان" لابن بونة و"نور الأقاح" وشرحه "فيض الفتاح" لسيدي عبدالله بن الحاج إبراهيم.

٩٠- فرانك شويرفيجن: نظرية التلقي: ضمن كتاب بحوث في القراءة والتلقي: ترجمة محمد خير البقاعي ص ٥٠ – مركز الإنماء الحضاري ط١ – ١٩٩٨م.

٩١- ولد أباه: م س ص ٢٥ – ٢٦.

٩٢- الشيخ سيدي محمد: الديوان، جمع وتحقيق:، عبد الله بن سيديا وعالي الملقب الناجي فال بن سيدي ، المدرسة العليا للأساتذة والمفتشين، شعبة الآداب، السنة الدراسية ١٩٨٢- ١٩٨٣م، ص٤٤.

٩٣- ولد الحسن: م س ص ١١٧.

٩٤- الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا: م ن، ص ٤٤.

٩٥- إبراهيم النجار: شعراء عباسيون منسيون، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م، بيروت، القسم الأول، ج١ ص ٥٧.

٩٦- توفيق قريرة: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي – مجلة عالم الفكر – العدد ٢ – المجلد ٣٢ – ديسمبر ٢٠٠٣ – الكويت.

٩٧- محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر، م س، ص ....

٩٨- انظر تمهيد الباب الثاني من هذه الدراسة.

٩٩- يمكن في هذا السياق الرجوع إلى الكتب التي هاجمت التجربة الحداثية في المشرق العربي ومنها على سبيل المثال: أحمد فرج عقيلان: جناية الشعر الحر – ط١ – ١٩٨٢، نادي أبها الأدبي – السعودية. وإسماعيل جبرائيل القيسي: نقد أصول الشعر الحر – ط١ – ١٩٨٦ – دار الفرقان. ود/ عدنان علي رضا النحوي: الشعر المتفلت من التفعيلة إلى النثر، ط١- ٢٠٠١ – دار النحوي للنشر والتوزيع – الرياض.

١٠٠ – شاعر متميز الصوت، مفتون بالتراث العربي، ولد سنة ١٩٥٦ بأبي تلميت، له نتاج

شعري ونثري غزير، من مؤلفاته الشعرية المخطوطة: ديوان المحكمات عراها (في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم)، وديوان "صناجة العرب" وله ديوان شعري واحد نشر مؤخراً هو "عودة الهديل" انظر ترجمته في ديوان "عودة الهديل" ص ٦٧- ٦٨ وفي معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ج٤، ص ١٩٦- ١٩٧.

١٠١- محمد الحافظ ولد أحمد: مقدمة ديوان "عودة الهديل"، ص ٥، نسخة مطبوعة ضمن سبع مجموعات شعرية أصدرتها رابطة الكتاب والأدباء، غير موثقة.

١٠٢- عبدالله العذامي: النقد الثقافي، م س، ص ٧٩.

١٠٣- هو الشاعر الشاب محمد بويا ولد الشيخ محمد فال، شاعر شاب، حاصل على الماجستير في إدارة الأعمال الدولية من الجامعة الأمريكية بلندن- بريطانيا، له قصائد عديدة، منها قصيدة "ملحمة المديح" مطبوعة بمفردها، ط١- ٢٠٠٤، مطابع البيان بدبي، قام بتحقيق العديد من المخطوطات النادرة.

١٠٤- نسخة شخصية من إهداء الشاعر.

١٠٥- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص ١٣، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٥ دمشق.

١٠٦= استعرنا هذا المفهوم من كتاب: حسن البنّا عز الدين: الشعرية والثقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط١- ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

١٠٧- ابن رشيق: العمدة

١٠٨- عبدالجبار المطلبي: الشعراء نقاداً، ط١ – ١٩٨٦ وزارة الثقافة – بغداد، ص

١٠٩- نذكر من تلك الكتب على سبيل المثال: البيان والتبيين للجاحظ، والموشح للمرزباني وحلية المحاضرة للحاتمي، وزهر الآداب للحصري ويتيمة الدهر للثعالبي والعمدة لابن رشيق.

١١٠- لم تأخذ هذه الظاهرة من اهتمام النقاد العرب المعاصرين ما تستحقه من عناية وقد انصب اهتمام الذين كتبوا عنها على تجربة الشعراء المعاصرين وخصوصاً على بياناتهم، وكتاباتهم النثرية عن الشعر، من دون التركيز على قراءة نصوصهم الشعرية على الشعر، وبالرغم من ذلك فهناك تجارب عنيت ببعض جوانب هذه الظاهرة، نذكر منها كتابات كل من: الطاهر الهمامي: الشعر على الشعر بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن ٥هـ/١١م، ط١ ٢٠٠٣، تونس، عبدالجبار

المطلبي: الشعراء نقاداً، ط١ – ١٩٨٦ وزارة الثقافة – بغداد، أحمد يوسف علي: مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبي العلاء – أطروحة دكتوراه – مرقونه – جامعة الزقازيق – ١٩٨٤.

أنظر – عادل الفريجات: الشعر على الشعر – مجلة الحياة الثقافية السنة ٢٠ –العدد ١٦٢ – فبراير ٢٠٠٥ – تونس.

١١١- هو محمدي بن سيدينا بن أشفغ سيد أحمد بن محم العلوي( ١٧٨٧م – ١٨٤٨م) عالم و شاعر ومتصوف كبير : انظر ترجمته في: الوسيط، ص ٣٠، محمد الأمين بن بدي: مقدمة تحقيق الديوان، ولد أباه: الشعر والشعراء، ص٧٥، ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، ص١٤٩- ١٥٠.

١١٢ – محمدي بن سيدينا: الديوان، تحقيق محمد الأمين بن بدي، انواكشوط ١٩٨٤، ص٤٨

١١٣- د/ أحمد جمال ولد الحسن: خواطر حول عينية ابن الشيخ سيديا، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٣، ص ٨٣.

١١٤- أحمد بو حسن: العرب وتاريخ الأدب "انموذج كتاب الأغاني"، دار توبقال، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥٣- ١٥٤.

◆ {سير} و {هدر} اعلام من قبيلة أبناء احمد بن دَامَانْ

١١٥- عن هذه القصيدة وتحليلها، انظر: محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر، م س، ص ٣٧- ٣٨.

١١٦- ابن طباطبا ( محمد بن أحمد العلوي): عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٧م، ص٤٣

١١٧ ـ توفيق الزيدي: عمود الشعر "في قراءة السنة الشعرية عند العرب"، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٩٣م، ص٥٦.

١١٨ ـ من شعراء مدونتنا، انظر ترجمته في ملحق هذه الدراسة.

١١٩ ـ محمد ولد ابن أحميدا: الديوان، ج٢، ص ٦٧١، دراسة وتحقيق أحمد ولد حبيب الله، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.

١٢٠ ـ لشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا: م ن، ص ٥٩- ٦٠.

١٢١ ـ هو الشاعر محمد بن أحمد يوره الديماني (١٨٤٠- ١٩٢٢م ) شاعر متميز، وعلم من أعلام المدرسة الشعبية التي مزجت بين الفصحى والعامية، له مؤلفات عديدة منها،

منها كتاب إخبار الأحبار بأخبار الأبار، ونظم في شوارد الفقه، وآخر في الأصول، انظر ترجمته في أحمدو ولد المختار حمين: خواطر حول أمحمد ولد أحمد يوره، ط١- ٢٠٠١م – نواكشوط. سيدي محمد بن محمد عبد الله: معجم المؤلفين في القطر الشنقيطي، م س، ص ١٠٠- ١٠١.

١٢٢ ـ أمحمد ولد أجمد يوره: الديوان.

١٢٣ ـ عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ط١_ ٢٠٠١م، دار توبقال للنشر، ص١٢٠.

١٢٤ ـ هو علي بن الجهم بن بدر، أبو الحسن، من بني سامة، من لؤي بن غالب: ( توفي سنة ٢٤٩هـ، = ٨٦٣م )، شاعر، رقيق الشعر، أديب، من أهل بغداد. كان معاصراً لأبي تمام، وخص بالمتوكل العباسي. ثم غضب عليه المتوكل، فنفاه إلى خراسان، فأقام مدة. وانتقل إلى حلب، ثم خرج منها بجماعة يريد الغزو، فاعترضه فرسان من بني كلب، فقاتلهم، وخرج ومات من جراحه. له (ديوان شعر - ط). انظر: الزركلي: الأعلام، ج

١٢٥ ـ محمد الحافظ ولد أحمد: ديوان عودة الهديل، نسخة بحوزتنا.

١٢٦ ـ المصدر نفسه، ص٤.

١٢٧ ـ هو الشاعر الشاب محمد بوي ولد الشيخ محمد فال، سبقت ترجمته، والنص بحوزتنا من اهدائه.

١٢٨ ـ شاعر وباحث من مواليد ١٩٦٤م، تخرج في جامعة محمد الخامس، ويحضر الآن للدكتوراه في الأدب الأندلسي، له مجموعة شعرية بعنوان " رحلة بين الحاء والباء" بحوزتنا نسخة منها.

١٢٩ ـ من مقابلة مع الشاعر أجراها معه الأستاذ محمد سالم ولد بنب، العام ٢٠٠١م، أهدانا الشاعر نسختها الأصلية المكتوبة بخطه.

١٣٠ ـ أحد شعراء مدونتنا، انظر ترجمته في آخر هذه الدراسة.

١٣١ ـ أحمد ولد عبد القادر: أصداء الرمال، دار الباحث، ط١، ١٩٨١م، بيروت، ص١٥٨- ١٦٢.

١٣٢ ـ شاعرة وأديبة ولدت ب"المذزذرة" عام ١٩٦٥م، تخرجت في المدرسة العليا للتعليم بنواكشوط وفي جامعة الجزائر، عملت بالتعليم وبوزارة الثقافة، لها أعمال شعرية ونثرية، توفيت سنة ٢٠٠٤م.

١٣٣ ـ الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، صادر عن اللجنة الوطنية المكلفة بجمع

ونشر الثقافة الموريتانية، ط١- ١٩٩٧م، ص ٧٤.

١٣٤ ـ محمد لطفي اليوسفي: مرجعية القصيدة المعاصرة في المغرب العربي، ضمن أبحاث ندوة الشعر والتنوير، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة الخامسة، أبوظبي، ٢٨- ٣١ أكتوبر ١٩٩٦م، ص٤- ٥.

١٣٥ ـ شاعر وروائي، من مواليد ١٩٦٩م بالحوض الغربي، متخرج في الجامعة التونسية، قسم الفلسفة، يعمل أستاذاً بجامعة نواكشوط.

١٣٦ ـ ولد بناصر: تيه المراكب، دار بوسلامة، تونس، ط١، ١٩٩٧م، ص٧.

١٣٧ ـ شاعرة وناقدة، من مواليد ١٩٥٧م بقرية أتاكلالت، حاصلة على شهادة الدكتوراه من جامعة محمد الخامس بالرباط، لها أعمال شعرية ونقدية، تعمل حالياً في جامعة الملك سعود بالرياض.

١٣٨ ـ باته بنت البراء: أميرة الفقراء، ط١، ١٩٩٧م، نواكشوط، ص ٩٠.

١٣٩ ـ عن أنواع القراء من منظور نظرية التلقي، انظر: إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، م س، ص ٢٨١- ٢٨٤.

١٤٠ ـ أحمد ولد الحسن: م س، ص٢٣٥.

١٤١ ـ حقق هذا الكتاب، محمد مبارك بن محمد عبد الله، مدرسة المعلمين العليا، نواكشوط، ١٩٨٢م.

١٤٢ ـ الشيخ محمد اليدالي: نصوص من التاريخ الموريتاني، تقديم وتحقيق محمدن ولد باباه، ص ٢٦.

١٤٣ ـ لمزيد من التفاصيل عن هذه المقصورة، انظر، عبد الله ولد محمد سالم: المعارضة في الشعر الموريتاني، المعهد التربوي الوطني، ط١، ١٩٩٥، نواكشوط، ص ١٣٣- ١٤٥.

١٤٤ ـ لقد قمنا بتحقيق هذا الكتاب في بحث التخرج في جامعة نواكشوط، ١٩٨٦م.

١٤٥ ـ محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، م س، ص٢٥١.

١٤٦ - محمد بيّاه بن محمد ناصر: مقدمة تحقيق ديوان محمد بن الطلبة اليعقوبي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٩٩م، ص٣٣.

١٤٧ ـ محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الشعر العربي الحديث في موريتانيا، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٦١.

١٤٨ ـ محمد بيّاه بن محمد ناصر: م س، ص٣٤، ٥٥.

١٤٩ ـ محمد الحسن ولد محمد المصطفى: م س، ص٦٠- ٦١.

١٥٠ ـ أحمد ولد حابيب الله: جمع وتحقيق ودراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، م س، ج١، ص ط.

١٥١ ـ ابن سلامة الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ٤٠.

١٥٢ ـ نادر كاظم: تمثيلات الآخر، م س، ص٥٧.

١٥٣ ـ أحمد بو حسن: العرب وتاريخ الأدب "أنموذج كتاب الأغاني"، م س، ص١٦٥

١٥٤ ـ لكبيد بن جب: الديوان، حمع وتحقيق أحمدُ ولد الشائع، الشركة العامة للطباعة، قابس، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٤

١٥٥ ـ أحمد ولد حابيب الله: جمع وتحقيق ودراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، م س، ج١، ص٥١٩

١٥٦ ـ عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٦

١٥٧ ـ المرجع نفسه، ص١٨.

١٥٨ ـ محمد ولد عبد الحي: التجديد في الأدب الموريتاني، ص٣٠٨

١٥٩ ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: بنية الخطاب ودلالته في رواية القبر المجهول، المكتبة الأكاديمية، ط١، ٢٠٠٠م ص٤٦.

١٦٠ ـ سعيد حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٤٠.

١٦١ ـ لا تتعدى الدواوين الموريتانية المطبوعة حتى الآن الخمسة عشر ديوانا، أما المقدمات التي كتبها موريتانيون لهذه الدواوين، فهي أقل من أصابع اليد الواحدة، نذكر منها، مقدمتي الأستاذ سيد أحمد ولد الدي لديوان كل من باته بنت البراء، الموسوم ب" ترانيم لوطن واحد" وديوان سيد الأمين ولد سيد أحمد بناصر، الموسوم بـ" تيه المراكب" وكذا مقدمة الدكتور أحمد ولد السيد لديوان باته المذكور، ومقدمة أحمد ولد حبيب الله لديوان محمد كابر هاشم الموسوم ب" حديث النخيل".

١٦٢ ـ د. أحمد بن السيد: مقدمة ديوان" ترانيم لوطن واحد"، المطبعة الوطنية، نواكشوط، بدون تاريخ. ص٢٥.

١٦٣ ـ سيد أحمد ولد الدي: مقدمة ديوان" ترانيم لوطن واحد"، ص١٥.

١٦٤ ـ سيد أحمد ولد الدي: مقدمة " تيه المراكب" ص٤.

١٦٥ ـ أحمد ولد حبيب الله: مقدمة ديوان " حديث النخيل" مطبعة سيف الدين التهامي،

نواكشوط، بدون تاريخ، ص١٤.

١٦٦ ـ سيد أحمد ولد الدي: مقدمة ديوان" ترانيم لوطن واحد"، ص١٣.

١٦٧ ـ سيد أحمد ولد الدي: مقدمة " تيه المراكب" ص٣.

١٦٨ ـ سيد أحمد ولد الدي: مقدمة ديوان" ترانيم لوطن واحد"، ص٢٣.

١٦٩ ـ عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، منشورات عالم المعرفة، العدد٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣م ص٤٣.

١٧٠ ـ محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م ص ١٥

١٧١ ـ ولد الحسن: م س، ص٣٠.

١٧٢ ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: الشعرية التاريخية وأدبية الأب الموريتاني، دار الأمين، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص١٤.

١٧٣ ـ مباركة بنت البراء، القصيدة الموريتانية المعاصرة، قراءة في الايقاع والأسلوب، أطروحة لنبيل الدكتوراه في الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، السنة الجامعية ٢٠٠٤- ٢٠٠٥م، ص٨.

١٧٤ ـ أحمد ولد حابيب الله: جمع وتحقيق ودراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، م س، ج١، ص، د.

١٧٥ ـ عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، م س، ص٣٠.

# الباب الثاني

# فـي الأنـسـاق

## تمهيد:

إذا كان الباب الأول من هذا العمل قد تمحض لدراسة تاريخ سياق الشعر الموريتاني في أبعاده الوجودية والمرجعية، من حيث هو "زمن مفقود"، على حدّ تعبير الناقدة إيفا كوشنير(Eva Kushner) في مقابل "الزمن الموجود"، وقد سعينا إلى استعادته عبر تتبع أثره في تشكيل الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية، باعتبارها أطراً مرجعية تتحكم في بنية اللاشعور الجمعي الموريتاني، وتوّجهه في مختلف ممارساته النصية والسلوكية، فإن هذا القسم سيتكرّس لدراسة كيفيات تجلي تلك الأنساق وتحققها في الخطاب الشعري، باعتباره "زمناً موجوداً" قابلاً للمعاينة والتحليل والتأويل، بالرغم من تلبسه بأقنعة جمالية سميكة، تخطف بصر الناقد وبصيرته عن مساءلة تلك الأنساق والتساؤل عما تحمله من سلطة مهيمنة تكرّس ثقافة مخصوصة وتسعى إلى امتلاك أدوات تمثيلها على مستوى كافة العلامات الدّالة، ألغوية كانت أم سلوكية.

وتمشياً مع اختياراتنا المنهجية، القائمة على تبني المقاربة النسقية أداة نقدية، فإننا سننطلق في هذا القسم من فرضيتي عمل توجهان رؤيتنا وتضبطان مسارها المنهجي، وهاتان الفرضيتان هما:

١- إن الشعر الموريتاني في القرن العشرين بالرغم مما قد يظهر به لعين الدارس من تنوع في التجارب وتعدد في المشارب وكثرة في النصوص، إلا أن معاينته من منظور نسقي، يقرأ الوحدة في التعدد والانتظام في التشتت، تؤكد عكس ذلك، حيث إنه على كثرته ظلّ في سيرورته التاريخية محكوماً بشاهده الأمثل المتمثل في الشعر العربي القديم، يتوالد من خلاله ويتناسل وينتظم ويستحيل، وهو أمرٌ يجد اقتضاءه في العقل العربي الذي لا يفكر، كما يقرّر الجابري، إلا انطلاقاً من أصل أو انتهاء إليه، أو بتوجيه منه(٢)، ذلك أن للأصل سلطة دينامية، تحرك الفعل وتنتجه وتدفعه إلى الأمام وتتحكم فيه، سواء أكان ذلك الفعل يبتغي المماثلة أم المشابهة أم المغايرة، مما سبق أن استعرضناه في الفصل الثاني من القسم الأول، حين تناولنا لأنماط تمثيل الشعراء للشعر، وهو التمثيل الذي تحكّم في نتاجهم الإبداعي، إيقاعاً ولغة وبناء، مما جعل الشعر الموريتاني حسب فرضنا، يرتدّ من تلقاء نفسه إلى متون رئيسة ثلاثة، تتباين بتباين علاقتها بشاهدها الأمثل، وهذه المتون هي: التقليدية و التجديد

والحداثة، وهي مفاهيم بالرغم مما يكتنفها من ضبابية في الحدّ، سنجليها، إلا أنها توفر لنا إطاراً منهجيا نختبر من خلاله تصاقب الأنساق الشعرية مع الأنساق المعرفية الموجهة للاشعور الموريتاني، ومن هذا الهدف تنبجس فرضيتنا الثانية.

٢- أن المتون الشعرية الثلاثة فضلاً عن تباينها من حيث بنيتها وفعلها الشعري وعلاقتها بالشاهد الأمثل إلا أنها تتباين كذلك بحسب الوظيفة النسقية التي تهيمن عليها وهو افتراض دفعنا إلى القول بأن التقليدية يهيمن عليها النسق الديني والتجديد يهيمن عليه النسق الثقافي والحداثة يهيمن عليها النسق الاجتماعي، غير أن هذا الحكم ليس على إطلاقه البتة، إذ لا تعني هيمنة وظيفة نسقية ما انتفاء أختيها من المتن انتفاء كلياً، وإنما تعني كونها المنادية على نفسها فيه، لأن الأنساق، كما أكّدنا في غير ما موضع، شديدة التراسل والتقاطع والتراشح، تماماً كما المتون ذاتها رمادية الحدود، تتداخل ويهاجر بعضها في بعض، مما ينفي خاصية النقاء النصي، وهي إشكالات سنفسح لها في لاحق هذا القسم متّسعاً من القول.

إن هاتين الفرضيتين بالرغم من إغرائهما العلمي، إلا أن اختبارهما يطرح أمام الباحث تحدّياً عملياً كبيراً متعلقاً بمعايير اختيار المدونة موضوع التجريب، وهو أمرٌ لئن بسطنا فيه القول في مستهل هذه الدراسة، إلا أننا نؤكد أن انتظام قوانين النصوص ونسقيتها واتساع قاعدة تلقيها قبولاً أو رفضاً، أمور كلها وقفت خلف ذلك الاختيار.

هكذا سنسعى إلى اختبار هاتين الفرضيتين، مفردين لكل متن من المتون الثلاثة فصلا خاصا به، نؤصله فيه تسمية وحدّا ونسيجه خصائص فنية مائزة، ونؤوله نسقا شعريا يخبئ تحت جماله قيما نسقية مهيمنة، كل ذلك من خلال تركيزنا على البنية الإيقاعية في الأنساق الشعرية الثلاثة، وهو اختيار منهجي متأتٍ من قناعتنا بما لتلك البنية من مكانة فارقة في تمييز الأنساق الشعرية على المستويين الفني والدلالي، ذلك أنها، فيما نحسب، البنية الأكثر صلابة وضبطاً ووضوحاً من سواها من البنى، على الرغم مما تتسم به من طابع تجريدي، بالإضافة إلى كونها الدليل القاطع على اكتمال بنى النص الشعري وبلوغ منتهاها البنيوي الدقيق، وتحقق قانونها الشمولي الجامع، ذلك أن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان خصيصة فطرية جذرية في الشاعر ومنبعاً حيوياً ذا أثر عميق في مسار الخلق الشعري، فهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للفته، كل ذلك يجعل خيارنا المنهجي ينسجم ومقاصدنا البحثية الرامية إلى اقتناص تصاقب الأنساق المعرفية مع الأنساق الشعرية، وهو ما سنختبره في هذا القسم من البحث.

# الفصل الأول

# النسق التقليدي

## عتبة:

يسعى هذا الفصل إلى تأمل ظاهرة المتن الشعري الموريتاني الذي تبنى أصحابه منزعا خاصا في تصور الخطاب الشعري، تنغرس أصوله فيما استقر في الذهن العربي من نماذج شعرية مُثلَى، ويجد اقتضاءَه في تبنيها أنموذجاً يقتفيه، وعلاماتٍ دالةً يتمثلها، ورؤيةً ذاتية يهتدي بها، وعموداً مخصوصاً يتكئ عليه في البناء الفني والتصريف الدّلالي. وهي ظاهرة لايختص بها الشعر الموريتاني في القرن العشرين وحسب وإنما هي خصيصة عربية متأصلة اتسعت فيها "البداية لتتحول إلى مشهد يمتدّ عبر المراحل والأطراف فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة ..وإنما هو مشهد يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة" (١)، يوماً بعد يوم، الأمر الذي دفع الخطاب النقدي العربي المعاصر في ارتباك شديد إلى البحث له عن تسمية تطابق خصائصه النسقية ، وهو بحث على عكس المأمول أدى إلى نتائج سلبية، لخّصها إدريس بلمليح فيما يلي(٢):

١ ـ الاضطراب في تحديد المكونات الإيقاعية والمعجمية والتركيبية والدلالية.

٢ ـ الانكفاء على أنساق القصيدة العربية القديمة واتخاذ معاييرها معايير لمعاينة المتن التقليدي المعاصر، من دون النظر إلى مكوناته الخاصة وسير العلاقات المتبادلة بينها.

٣ ـ الانفتاح على الآداب الغربية وجعل الأدب العربي انعكاساً آليا لمدارسها، وقد أدى ذلك إلى جعل الشعراء العرب كلاسيكيين أولاً، ثمّ رومانسيين فيما بعد، فواقعيين، ثم قصصيين وغنائيين وشعراء مسرح...إلخ".

إن هذه النتائج وما ترتب عليها من اضطراب في تسمية هذا النسق الشعري وتحديد مكوناته وتأويل حياته وقدرته الفائقة على الانبعاث والتجدد، واستمرار ذائقة تلقيه، أمور كلها دفعتنا في هذا الفصل إلى إعادة قراءته مجدداً، من حيث هو نسق بقدر ما خلقته خاصية البحث عن الأصل والشاهد الأمثل والأنوية الصلبة، بقدر ما أكسبته الأنساق التداولية خصيصة التجدد والتناسخ والاستنساخ، لأن الشاعر مهما أوغل في الذاتية، فهو لا يعبّر إلا عن ذات لها علاقات بالذوات الأخرى، كما أنه مهما أفرط في حفله الشعري فهو يكتب وفي ذهنه مقاييس الآخرين. وإذ أن الثقافة العربية وعقلها مهما حكمتهما بنية معرفية واحدة، إلا أن درجة تحققات تلك البنية تتفاوت من بيئة عربية إلى أخرى، ومن مجتمع إلى

آخر، كل حسب كسبه التاريخي، وطبائعه في المعارف والعمران، وحظه من الانفتاح والانغلاق، مما يجعل تعميم الأحكام ضربة لازب، وتأويل ظاهرة بأخرى سياقها مغايرٌ رجما بالغيب، وهي أمور نحسبها وقفت خلف ما وسم الكثير من ظواهر الأدب العربي من رخاوة في المفهوم وضبابية في الاصطلاح، كما وقفت خلف ما أصاب ثقافة الأطراف وأدبها من ضيم، أقصاها عن أن تكون جزءاً مساهماً بفعالية في بنية المدونة الأمّ، وهو أمرٌ كان أدب المغرب الأقصى أول ضحاياه، والأدب الموريتاني منه على وجه التخصيص، مما سنفصّل فيه القول في لاحق هذا العمل.

هكذا سنعمد في هذا الفصل إلى تطويق مفهوم التقليدية، كما تمثلها الخطاب النقدي المعاصر، ثم نعمل على توطينها في مدونة الشعر الموريتاني، مؤولين سلطة حضورها في البنية الثقافية المحلية، وقدرة الأخيرة على معاودة إنتاجها واستهلاكها، ثم أخيرا نعاين سماتها الإيقاعية الفوقية متأملين ما تخبئه من أنساق نظرية مضمرة.

## ١ ـ التقليدية بين التوصيف والتسمية:

لقد عرف هذا المفهوم مثله مثل العديد من المفاهيم النقدية في الأدب العربي المعاصر الكثير من الاضطراب في التوصيف والتسمية، حتى أضحى زئبقي الدلالة، متعدد التسميات، وهو أمر يطرح إشكالية اللغة الواصفة في النقد العربي، ومدى قدرتها على توصيف المفاهيم من جهة وقدرتها على التعبير عنها بالمصطلح الدقيق القادر على توصيل الحمولة الدلالية الجلية، ولعل هذا ما دفع محمد بنيس إلى تأكيد هذه الظاهرة في مستهلّ حديثه عن التقليدية، يقول(٣):

"هناك حالة معممة، عبر الخطاب النقدي، في حديث العالم العربي، تتأكد فيها تسمية الشعر التقليدي بتسميات عديدة، تنبثق من مرحلة زمنية إلى أخرى، أو مكان نقدي إلى آخر، وهذه التسميات نتداولها اليوم من غير مقاربة نقدية لها، مما يبدو معها الاستعمال وكأنه خاضع لذائقة لغوية، أو منجذب نحو هذه السلطة الثقافية أو تلك، يستسلم أو يبدّل دون أن يكون لفعله فائض تأمل نظري به ينتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن التسمية إلى النص"

هكذا تتعدّد أسماء التقليدية، إلى الحدّ الذي يصبح معه مفهومها زئبقياً، وذلك لاختلاف الأصول اللغوية والدلالية لتلك التسميات، كما ألمح الاستشهاد أعلاه، فهي الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والاتباعية، والإحيائية، والنهضة، والبعث، فضلاً عن تسميات

أخرى أقلّ شيوعاً، مثل المذهب الفقهي، والمذهب الجامعي، والمذهب المدرسي، والمذهب السلفي(٤)، بالإضافة إلى وصف يلحق القصيدة تارةً والشعر طوراً آخر، كالشعر العمودي، والشعر التقليدي، والقصيدة الخليلية، والقصيدة الموزونة المقفاة، وغير ذلك من الأوصاف التي تختلف باختلاف زاوية نظر الواصف، وموقفه من الموصوف، غير أنها في مجملها تسميات تعكس الاضطراب والتخبط الذي تعرفه صناعة المصطلح في الثقافة والأدب العربيين، فكم من مفهوم يحمل مصطلحات متعددة وكم من مصطلح له تصورات ذهنية مختلفة، والواقع أن من أبرز العوامل التي أدت بالتقليدية إلى هذا الاضطراب مفهوماً ومصطلحاً، معاينتها من الخارج وإسقاط مصطلحات نبتت في سياقات مختلفة أغلبها غريبي عليها، من دون النظر إليها من الداخل ومعاينتها نسقاً يتعرف بما يسمه من خصائص ومقومات داخلية، لا بما يحمله عنها دارسها من أحكام قبلية، تحكمها في الغالب مواقف أيديولوجية، سواء أكانت تراثية توجهها مقاييس النقد القديم وطرائقه في التوصيف والتحليل، أم كانت حداثية تتبنى معايير نقدية معبأة بأيديولجية سياق نشأتها الأولى.

غير أن الناظر إلى تلك التسميات على اختلاف أصولها اللغوية ومنطلقاتها الأيديولوجية، يجد أنها تصادر على مسلمتين مفصليتين، قد لا تصلحان البتة عوامل لنشأة وتطور التقليدية في الشعر الموريتاني في القرن العشرين، وهاتان المسلمتان هما:

١- وجود قطيعة تاريخية في الثقافة والأدب العربيين، تمثّلت فيما عرف في تاريخ الأدب العربي باسم "عصر الانحطاط"، الذي سادت فيه روح التكرار والاجترار، وأصبح اللعب بالألفاظ والزينة والزخرفة والتصنع والابتذال سمات أساسية تميز الشعر، فسادت المساجلات والإخوانيات والترسّل والتهاني وشاعت أشكال مثل البديعيات والتشطير والتخميس وغيرها من الأساليب الذي يستهدف الشاعر من ورائها إبراز مهاراته اللغوية، مما حطّ الشعر والفكر، وكرّس الاجترار والاستنساخ ، كل ذلك جعل العودة إلى الأصول المثلى والأنوية الصلبة في الثقافة العربية أمراً ضرورياً لاستعادة الوعي بالذات واستنهاض الفكر والأدب والدفع بالشعر صوب أنموذجه الأول. غير أن هذه المسلمة على وجاهتها لا تنطبق إلا على الأدب والشعر في المشرق العربي، وهي مسلمة قوية اللحمة والسّدى بما استقرّ من تحقيب للأدب العربي في الأذهان وأقرّ منه في المقررات المدرسية الرائجة مشرقاً ومغرباً، وحسبك أنه تحقيب أقيم على أساس التاريخ السياسي المشرقي وأقيمت عليه أحكام نقدية منصبّة على الثقافة والأدب، مقصياً بذاك من مجاله خصوصيات ثقافية قامت على سوقها في مناطق الأطراف من الحقل العربي، وهو سلوك سلطوي قائم على إرادة الانتقاء والهيمنة، لو أنه

فكك وحُرّر تاريخ الأدب العربي منه، لبرز ثمة تمايز وتنوع في إيقاع الزمن الثقافي من منطقة لأخرى، وخصوصاً في "بلاد شنقيط" قبل القرن العشرين وبعده، وهو منزع من البحث طريف ناقشه بحصافته المعهودة أستاذنا المرحوم أحمد جمال ولد الحسن(٥)، مستشهدا في سياق مناقشته إياه بما كتبه الباحث المشرقي طه الحاجري حيث يقول:

" إن الصورة التي أتيح لنا أن نراها لشنقيط في هذين القرنين ( يعني القرن ١٨ والقرن ١٩)، جديرة أن تعدّل الحكم الذي اتفق مؤرخو الأدب العربي على إطلاقه على الأدب العربي عامة في هذه الفترة، فهو عندهم وكما تقتضي آثاره التي بين أيديهم أدب يمثّل الضعف والركاكة والفسولة في صياغته وصوره العامة. إذ كانت هذه الصورة تمثل لنا الأدب في وضع مختلف يأبى هذا الحكم أشدّ الإباء، فهو في جملته أدب بعيد عن التهافت والفسولة"(٦).

إن هذا الشاهد وما عضده من آثار شعرية شاخصة، تؤكد تنكب الشعراء الموريتانيين في القرنين المذكورين وما تلاهما من زمن جادة الأشكال الشعرية المستحدثة في القرون المتأخرة، وإحياءهم شكل القصيدة العربية القديمة وابتعاثهم أعرق مستويات المعجم في القدم، علاوة على اختبارهم مختلف الإبدالات التركيبية، كلها أمور تنفي القول بوجود قطيعة معرفية بينهم وبين التراث الشعري العربي في شواهده المثلى، وهو أمرٌ بقدر ما عضّده السياق الاجتماعي والبيئي، حيث انكفاء المجتمع على ذاته، وضعف صلاته بتقلّبات المركز، ووقوعه تحت حصارالصحراء، علاوة على ما سبق لنا ذكره من أثر واحدية الزمن الثقافي، حيث الموريتاني على خلاف كثير من مجايليه مركزاً ومحيطاً، قبل القرن العشرين وبعده، تعايشت في ذهنه، بشكل ضاغط، مختلف الأزمنة الثقافية العربية، متمثلاً إياها وممثلاً، حتى لكأنه لا يجد بينها فرقاً، تماماً مثلما أنه لا يجد فرقا بينه وبينها، وهو أمرٌ يلفت انتباه كل مراقب مهما كانت ملّته، وكانت غايته من الرقابة، يقول المستشرق الفرنسي رنى باسى (René basset) ، في سياق مقارنته بين ثقافة الموريتانيين وثقافة إخوانهم الجزائريين، " إن بيضان السينغال " يعني الموريتانيين" لديهم ثقافة أدبية أكثر تطورا من جلّ سكان الجزائر، وإن هؤلاء البيضان يتعاطون بشغف الشعر العربي الجاهلي [...] فكثيراً ما تسمع أحد هؤلاء البداة يحفظ قصائد امرئ القيس والنابغة وطرفة وحتى الحماسة وديوان الأعشى، حتى يخيل إلى نظرك أنك أمام أحد صعاليك الجزيرة العربية" ثمّ يضيف " إنني أشك في أن للشنفرى حضوراً أكثر تميزاً من بيضاننا التروزيين" (٧).

هكذا تتهافت مسلمة القطيعة التاريخية، أمام تاريخ الثقافة المحلي، ويضحي "عصر

الانحطاط"، مقولة غير مطّردة، مارس بها المركز سلطته الإقصائية على الهوامش والأطراف، مما يفتح المجال واسعاً أمام التشكيك في عوامل نشأة التقليدية، ويطرح على الباحث ضرورة إعادة تعريفها مجدداً، وفق شروط إنتاجها وتلقيها، فضلاً عن بنيتها النصية وما يطرد فيها من خصائص، أكسبتها في الآن نفسه خصيصتي الألفة والغرابة، وهو أمر يزداد إلحاحاً حينما نختبر المسلّمة الثانية التي أقام عليها النقد العربي المعاصر مواقفه من هذا المتن، وعرّفه بها، فأضحت عنده من باب المعلوم بالضرورة، كأن لا فرق بين مجتمع عاش في برزخ من المكان والزمان ومجتمع عاش حقباً من الأحكام تترى، وعهوداً من التقلّبات والانقلابات والصراعات والاحتكاكات، فما هي تلك المسلمة، وما مدى انطباقها على واقع التقليدية في موريتانيا؟

٢ ـ الترابط العضوي بين التقليدية والحضور الأجنبي المحتل، وهي مسلمة تكرّست في الخطاب النقدي المعاصر وعمّمت، نتيجة تكريس وتعميم التأريخ لـ"لنهضة العربية" بالغزو النابليوني لمصر(١٧٩٨)، وما تلاه من إصلاحات قام بها محمد علي (١٨٠٥- ١٨٤٩) على الصعيد العسكري والسياسي والإداري، متمثلاً خطى الغرب، ثم ما لحق ذلك تالياً من انتقالات تاريخية وإبدالات أدبية وفنية عن طريق التقليد واتباع أساليب المحاكاة والاتصال بثقافات الآخر، الأمر الذي انعكس على الذات العربية، فارتدّت على أدبارها التاريخية، بحثاً عما به تحصّن هويتها، وتعلن عن وجودها أمة تقاوم الامحاء وتأبى الذوبان في الآخر.

إن هذه المسلمة، وإن كنا بها مسلّمين تاريخياً، بل ومعضدينها بما ذهب إليه الباحث يوسف ناوري (٨) من أن أقطار المغرب العربي – مستثنين موريتانيا كما سنبرر أدناه- .

" تمثّلت الانتماء إلى الزمن الحديث نتيجة علاقاتها الناشئة مع الأمم الأروربية التي سرعان ما أصبحت دولاً مستعمرة لها، ووعت انتماءها وحدودها في ضوء المحدثات السياسية التي وجدت نفسها مجبرة على التعامل معها في اتجاه أوروبا في المقام الأول، وانطلاقاً من صلتها بالمشرق العربي ثانيا" أقول إننا بالرغم من تسليمنا بذلك ووعينا لأثره على الثقافة والأدب في موريتانيا، وإن في زمن ثقافي لاحق، فإن تعميم الانطلاق من الترابط العضوي بين التقليدية والعلاقة بالآخر، لأمرٌ يأباه التاريخ الثقافي الموريتاني كلّ إباء، وذلك لأمرين جليين، نوجزهما فيما يلي:

أ ـ أنه إذا كانت النهضة، كما كرّسها التاريخ المدرسي، تعني حركة الإحياء الثقافي والأدبي التي شهدها المشرق العربي، وخصوصاً مصر، تحت تأثير احتكاكه بالغرب واستفادته من منجزاته الثقافية والفنية وتأكيداً للذات في وجه هيمنته، فإن الشعر الموريتاني

في القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، "لا علاقة له بتلك النهضة البتّة، ولا ينتمي وإياها إلى زمن ثقافي واحد، فلم يكن لأصحابه علاقة بالغرب في وجهه الثقافي والسياسي، ولم يقرأوا منه أثراً، ولا كانت لهم إليه بعثة، ولم يستوردوا منه مجلة ولا مطبعة" (٩).

ب ـ إذا كان الإبدال الحديث الناتج بالضرورة عن العلاقة بالآخر شرطاً لازماً للتقليدية تسمية وانتماء، فإن هذا الشرط قد لا يسري بحيثياته على التقليدية في موريتانيا، فعلى الرغم من التصارع الأوروبي على شواطئ البلاد قبل القرن العشرين، والذي تتوج في القرن العشرين بالاستعمار المباشر، كما سبق تفصيله في القسم الأول، إلا أن الشعر الموريتاني ظل بمنأىً عن كل تحديث، فكان في نسقه العام صوغاً متجدداً لأنماط من السلوك وأنساق من التعبير موصولة حلقاتها بالتراث، واستجابة لداعي الانتماء لثقافة لها دعائمها القارة وخصائصها المتميزة، يتلوّن بأصالتها، وداعي التجذير لأصول هذه الثقافة ينهل من معينها بلا انقطاع، وداعي الانغراس في المكان يتبادل معه التأثير والتأثر.

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة وما تضرب به من سهم يطعن مفهوم التقليدية في الكبد والصميم، ويجعل حدّها غير جامع ولا مانع، هي التي حدت بالباحث يوسف نواري في سياق حديثه عنها في أقطار المغرب العربي إلى الإحساس بأن مفهومها كما تمثله الخطاب النقدي المعاصر قد لا ينطبق تماماً على مدونتها في الشعر الموريتاني، يقول:

" إذا لم يكن قدراً على القصيدة الموريتانية، أن تمرّ بمحاكاة مثيلتها الجاهلية، فإن تشابه عودتها تلك إلى الأنموذج القديم، يغري بإلحاق القصيدة الشنقيطية بالأخيرة، غير أنها تبقى تقليدية غير مكتملة لانتفاء العناصر التي بها اختلفت تقليدية النص الأثر والنص الصدى عن الشعر العربي القديم، فالاستعادة بمفردها لا تكفي في التسمية والانتماء، لأن الإبدال الحديث يعلن عن العناصر التي بها اختلف الشعر التقليدي عن القديم"(١٠).

هكذا تتعثر المسلمتان السابقتان معرفياً، مما يفرض على الباحث، ضرورة إعادة النظر في مفهوم التقليدية، كما تمثّله وروّج له الخطاب النقدي حولها، وضرورة البحث له عن تعريف آخر من ذات بين متنها المحلي، على اختلاف الفضاءات العربية، مركزاً وأطرافاً، ذلك أن الفضاء الاجتماعي- الثقافي ينتج تعميم الأنموذج الذي اختاره الشاعر أو اشترطته بنية المتن في تفاعلها مع الزمنية الشعرية الكبرى، وهو أمرٌ بدوره يستدعي من الباحث العودة إلى سنن الشعرية العربية القديمة، باعتبارها نظاماً دلالياً متعالياً تسعى المتون التقليدية إلى تحقيقه في إطار من التمايز السياقي والتكامل النسقي. إن عودتنا إلى تلك الشعرية لا تمكننا، فيما نحسب، من قياس درجة تحقيق متن التقليدية الموريتانية لخصائص شاهدها

الأمثل، وحسب، وإنما أزيد من ذلك تمكننا من معرفة مدى إسهام ذلك المتن في إضاءة وعينا أكثر بالشاهد الأمثل نفسه، وتشييد قراءتنا الخاصة له وفق منظور لا يرتهن إلى الأحكام الجاهزة، التي كثيراً ما دأبت على دراسة "كل جديد في ضوء كل قديم، معتقدة أنه لا حقّ للّاحق على السابق البتة، [ غير مدركة] أنه من الممكن أن يدرس داخل الشعر القديم نفسه كثيرٌ من الإنتاج الذي نصبغ عليه فضل السبق الجمالي في موازاة تامة مع السبق الزمني، أن يدرس بوعي زمني مخالف نفهم في ضوئه القدماء على أساس أشعار المحدثين، ونقوّم كل ذلك في نوع من التوازن الذي لا بدّ له أن يلغي المحاكاة بمعناها القدحي [ مما يجعل ] السرقة والتأثر والتناص، [ مجرّد ] مظاهر مختلفة لتواصل تفاعلي بين الشاعر، والشاعر يفيد في بناء النماذج الفنية، ماضية كانت، أو متحاضرة، أو متحرّكة من الحاضر إلى الماضي"(١١).

إن إستراتيجية قرائية كهذه، فضلاً عن تحقيقها الأهداف أعلاه، ستتيح لنا لاحقاً وبالاتكاء على منجز النقد الثقافي في تأويل هذا الحنين الهائل لدى الشاعر التقليدي، ومن ثمّ لدى متلقيه، إلى "الجواهر" الإبداعية المثلى في التاريخ، ذلك أن الشعر في هذه الحالة ليس مجتلى جمالياً وحسب، وإنما أزيد من ذلك يعتبر حدثاً ثقافياً ذا دلالة عميقة، تتعدى المتعة الفنية لتطول بنية التفكير، ومظاهره السلوكية.

هكذا سنعيد النظر في التقليدية مجدداً، فنتأملها نسقاً فنياً، تتضافر أنساق فرعية عديدة في إكسابه خصائصه الاستدلالية التي منها أخذ شرعية تسميته، ونتملاها ظاهرة ثقافية اكتسبت من التراكم والتعاقد والشيوع ما جعلها جديرة بأن تقرأ من منظور يتجاوز مظهرها الجمالي، ليتساءل عما يختبئ تحتها من بنى ذهنية توجه الفرد والجماعة، وتتحكم في علاقتهما بالزمن في أبعاده الثلاثة، وكذا علاقتهما بالذات وبالعالم.

## ٢- التقليدية: سلالة الاسم وحدّ المتن:

إن استعراضنا للمسلمتين أعلاه، واعتراضنا عليهما، يحتم علينا، إعادة التساؤل عن التقليدية وعن مكوناتها النسقية، علّنا نتجاوز أنماط التصور التي تكرست عنها، ونرى أن المدخل الطبيعي لذلك، لا يكون إلا بتطويق الحقل الدلالي الذي تتجه مادة " قلّد" في اللغة، وهو صنيع سنقتصر فيه على استعراض بعض نتائجه، كما استخلصها من حفر في مفهوم التقليد، من دون تكرار المادة اللغوية نفسها، لما في ذلك من اجترار، نتائجه أجدى منه، وهي لمن طلبها مزجاة في المعاجم اللغوية ومشاعة.

فقد ذهب الباحث أحمد بوحسن (١٢) إلى أن مفهوم التقليد يتضمن في اللغة العربية، تضمينات عدّة لخصها في ثلاث، هي:

أ - التقليد الذي يفيد المجاراة والسير على المنوال نفسه ومحاولة إنتاج العمل نفسه أوالحركة أوالصورة أو الصوت.

ب - التقليد الذي يفيد المحاكاة ذات الأصول الأرسطية الدرامية، المتعلقة بالدراما أساساً كما جاءت في كتابه « فن الشعر»، والمحاكاة هنا هي التقليد من أجل التمثيل. و لهذا التضمين الأرسطي للتقليد أصوله الفنية في التمثيل والفعل المسرحي. بحيث نجد الموضوع الأنموذج ، والموضوع المنتوج الذي يحاكي الأنموذج . وكل فعل تمثيلي يتطلب تطهيراً (catharsis)، وتلك هي وظيفة التمثيل.

ج - التضمين الأخير هوالذي يفيد الجمع والمحافظة، كما تدل عليه المعاجم العربية مثل «لسان العرب» حيث يفيد أساساً جمع الماء في إناء أو وعاء.

إن هذه المعاني الثلاثة التي تسيج الحقل الدلالي لمفهوم التقليد، تشترك بالرغم من تباينها في معنى عام، يستفاد منها، وهو " أن التقليد يفيد فعل المحافظة، ومحاولة تبليغ هذا الفعل، عن طريق النظر إلى إنتاج مثله باعتباره فعلاً أصلياً، يستحق الاحترام والتقدير"(١٣). ومن المتزل اللغوي نفسه انطلق محمد بنيس، مستقرئاً مختلف الدلالات المعجمية، لمادة "قلّد" كما وردت في لسان العرب، وخلص إلى أن حقلها الدلالي يتألف في تعالق الطقوس وتجاوبها على النحو التالي(١٤):

أ - طقوس دينية: الهدي والاعتصام والالتزام.

ب - طقوس اجتماعية: تقليد المرأة بالقلادة. تعريف الفرس.

ج - طقوس سلطوية: الالتزام بالمسؤولية وتحمّلها.

د - طقوس أدبية: علامة خلود نص من النصوص الأدبية.

هكذا سيّج محمد بنيس الدلالة اللغوية للتقليد، مستنتجاً بحصافة وحسٍّ شعري لطيف، أنه إذا كانت الطقوس الثلاثة الأولى واقعية وملموسة إلا أنها بالرغم من ذلك تلامس بؤرة الدلالة في الطقوس الأدبية، ذلك " أن النصوص الخالدة، الباقية على الدّهر، هي نصوص معرّفة بنص آخر غيرها، يتقدم هذا النص ليقلّدها القلادة، بها يتبين أنها هدي (مقدس)، فتعصمه من الشّر والضلال، ولها يخضع، فالنص الموجه نحوها يرى إليها كمعبودة، ولأنه لاحقٌ، فهو يقرّ لها كسابقة عليه بالفحولة، لذلك فهو لزمها بإقرار السلطة (يتبادل معها لعبة المرآة)، فكيف للدهر بعد هذا أن يقهر هذه النصوص"(١٥).

إن هذا التخريج اللغوي اللطيف، يتعضد أكثر حين نتأمل التقليد من منظور فلسفي يرصد الأفعال التي عنها يصدر ولها في الآن نفسه يتغيا، وهي أفعال عديدة لعل من أهمها(١٦):

١- فعل التأصيل: أي البحث عن الأصل الذي تتولد عنه الفروع وترجع إليه وتحمل خصائصه، وهوالمعيار الذي يجب أن يقاس عليه كل فعل تال له، سواء أكان فعلاً دينياً، أم اجتماعياً أم أدبياً. وتختلف أداة المقايسة تلك باختلاف الأفعال، فعلى سبيل المثال يكون نص ما تقليدياً إذا اتخذ نصا أول أصلاً له، وسعى إلى مماثلته أو مشابهته أو مشاكلته، أو غير ذلك من الأفعال التي تعترف للأصل بأوليته.

ب ـ فعل الإتباع: يكتسب النص الفني تقليديته من الفعل الذي يعرف بفرض سلطة إتباعه، والاعتراف له بصلاحية الإتباع أو الشرعية التي تجعل منه منهجا أو "شرعة"canon بحكم اختياره وتميزه عن النصوص الأخرى ومفهوم "التشريع" في الأدب من طرف نص معين يفيد أن النص يملك سلطة اعترف له بها من طرف المؤسسة الأدبية في علاقتها مع مؤسسات أخرى.

ج ـ فعل التنسيب: أي البحث عن النسب، عن الأصل الذي ينتمي إليه النص، لأن نسبه هو الذي يكسبه تقليديته وأصالته وشرعيته، ويعتبر علم الأنساب من أهم العلوم التي اهتم بها العرب على مختلف المستويات، سواء تعلق الأمر بالنص أم بالشخص.

د ـ فعل الهوية: وهو من أفعال التقليد التي تبحث عن نسب النص وأبويته، حيث يتكرس البحث عن نسب المؤلف، أو الراوي أو من إليه ينسب القول أو الفعل.

إن جماع هذه الأفعال هو الذي يكوّن مفهوم التقليد، وإليه نركن في فهمنا وتعاطينا مع التقليدية باعتبارها أولا، تمثل على الصعيد الفلسفي "رؤية للعالم" محكومة بسلطة أصل، منه تنطلق وإليه ترتدّ وبه تتوجه، متخذة المقاربة أوالمماثلة أداة لإنتاج فعلها وهي رؤية كما سبق تبيانه في الفصل الثاني من القسم الأول، انصاغت بفعل "تلازم" التصور الديني الإسلامي والفلسفي التاريخي والتصورات الفكرية واللغوية والإبداعية والجمالية وإن بدرجات متفاوتة، وباعتبارها ثانياً، ممارسة شعرية تجد اقتضاءها في تبني سنة اتباع التقاليد الشعرية العربية القديمة، بما هي نص جامع، يستوعب الإنجاز الشعري السابق والإنجاز الممكن في ضرب من اختراق التاريخ وكسر خطيّته الزمنية.

انطلاقاً من هذا التصور للتقليدية سنعمد إلى اختبار تحققاتها في الشعر الموريتاني في القرن العشرين من خلال معاينة عينة نحسبها تمثل بدقّة كبيرة، هذا النسق الشعري، الذي

يمارس أصحابه لغة محمّلة بالمقصدية نفسها، ويرجعون إلى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون، ويقبلون المواصفات نفسها ، ويمثلون مكاناً للاستجابات نفسها، ويستخدمون بالتفاصيل نفسها أداةً واحدةً، وإن غيرت بلا شكٍّ شيئاً ما في مظهرها، فإنها لم تغيرْ في وضعها ولا في استعمالها، إنهم باختصار يمثلون النسق نفسه والرؤية للعالم ذاتها(١٧).

هكذا سنعاين ديوانين شعريين يمثلان هذا النسق في عتبتيه السفلى والعليا، وهذان الديوانان هما:

- ديوان الشاعر لكبيد بن جب(١٨).
- ديوان الشاعر محمد ولد ابن ولد احميدا(١٩).

حيث إن الديوان الأول يغطي العقدين الأولين من القرن العشرين، ويمثل نواة النسق الصلبة، بينما الديوان الثاني يغطي العقدين الثالث والرابع من القرن نفسه، ويمثل بدء تحوّل النسق، لأن النسق مهما كان ارتباطه باللاوعي فإن ذلك لا ينفي حركيته وتحوّله وانتظامه الدّاخلي، فهو مرن يستجيب لمقتضيات التغير، فيتكيف معها من دون أن يتلاشى جوهره.

هكذا سنشتغل على هذين الديوانين، أنموذجاً للتقليدية، مقتنصين سماتهما الإيقاعية الفوقية التي شكّلت النواة الصلبة للتقليدية، وأعطتها القدرة لا على التماهي والتماثل مع شاهدها التراثي الأمثل وحسب، وإنما أكثر من ذلك على إدامة القيم النسقية القابعة خلف جمالها الفني.

## ٣- البنية الإيقاعية: طلب الأنموذج

### إضاءة:

وعلى الرغم من كثرة الدراسات النقدية التي تناولت الإيقاع تنظيراً وتطبيقاً، وعملت على فك تعاظله مع مصطلحات عديدة كالعروض والوزن والتوزين، إلا أن مفهومه ظل ضبابياً في أغلب تلك الدراسات، وظل معناه عصياً عليها، مما جعل بعضهم يماهيه معها، وبعضهم يميزه عنها، والواقع أن مفهوم الإيقاع مفهوم واسع يشمل كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية، وقابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر، وعليه فإن كل إنتاج للكلام الإنساني يعتبر مادة للإيقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي وتنتظم في بيت على شاكلة خاصة، كما يذهب إلى ذلك الناقد الروسي طوما تشيفسكي(٢٠). ولقد فطن النقاد العرب القدامى لقيمة الإيقاع الوظيفية وفعله السحري الهتوك، وربطوا الحديث عنه بالحديث عن

العروض والقوافي ومن ثم تعريف الشعر بهما، يقول السجلماسي معرفاً الشعر:

" إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القول المخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحدّ فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها قول منها وبالجملة كل جزء مؤلف من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة... وكان الوزن هو الفصل المقوّم عندهم للشعر، والمفهم جوهره لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تَبِعَ التقفية في هذا الغرض الوزن".

إن هذا التعريف للشعر وشبيهه كثير مطرد في التراث النقدي العربي على تفاوت النقاد في الوعي بالظاهرة الشعرية، يعرف الإيقاع من خلال العروض، وهو خطأ متفشٍ لدى أغلب النقاد المحدثين، والواقع أن الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه، فالعروض ليس إلا عنصراً واحداً من عناصر الإيقاع كما تقول الباحثةاليزابت درو ذاهبة أبعد في الشرح بقولها " إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات " (٢١)، وعلى الرغم من هذه العلاقة المتداخلة حدّ الاشتباك بين الإيقاع والوزن إلا أن ثمة فارقاً دقيقاً بينهما "ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، بالإضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره"(٢٢). وبتعبير أوضح، فإن العروض (الوزن والقافية)، يشكّل خطاً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار، بينما يشكل الإيقاع خطاً عمودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة(٢٣)

هكذا إذاً سنتعامل مع الإيقاع بمفهومه الشمولي المبين أعلاه، ممفصلين إياه إجرائياً إلى

قسمين هما:

١- الإيقاع الخارجي.

٢- الإيقاع الداخلي.

وسنقارب كلاً منهما في مدونتنا، من أجل القبض على النواة الإيقاعية الصلبة المكوّنة لنسق التقليدية.

## ٣ - ١ - الإيقاع الخارجي، وسلطة الشاهد الأمثل

نعني بالإيقاع الخارجي البنية العروضية التي تأسس عليها الشعر العربي القديم، وعلى خطاها صاغ شعراء التقليدية مدونتهم، وهي بنية وضع العرب لضبطها علم العروض وعرّفوه بأنه العلم الذي " يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر، العارضة للألفاظ والتراكيب العربية، وموضوعه الألفاظ العربية من حيث إنها معروضة للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشر عند العرب... وغايته الاحتراز عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة"(٢٤) وتحدد تلك الإيقاعات ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية، بمقتضى " الوجوب" في نظم الشعر، وهي تشمل في العرف النقدي عنصري الوزن والقافية، باعتبارهما يجسدان لحمة الشعر وسداه، وتأسيسا على هذا المؤدى سنتساءل عن كيفية تجليهما في مدونتنا، مركزين كالعادة على ما نراه اكتسب سمة المعاودة والاطراد.

### ٣ - ١ - ١ - الوزن

يعرف الوزن بكونه " كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقياً بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى"(٢٥)، ولقد عدّ في الشعرية العربية أبرز خصيصة ينزاح بها الكلام من النثر إلى الشعر، لأنه يفرض على المتكلم إخضاع لغته لأعداد إيقاعية متساوية محققاً بذلك وظائف عديدة أهمها الوظيفة التزيينية والنفسية، ذلك أنه كما يقرر حازم "كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلامها بالاستمتاع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"(٢٦).

ولقد تناول النقاد الوزن من جوانب عدة، فعالجه بعضهم من حيث قياسه، فحدده الفارابي بزمان النطق واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تساوي أجزائه، وحدّه ابن سينا بالعدد الإيقاعي، وتناوله بعضهم من حيث أهميته في الشعر، فعدّه ابن رشيق "أعظم أركان الشعر الأصغر" وجعله حازم "مما يقوم به الشعر ويعدّ من جوهره" (٢٧)، كل ذلك لأنه يقوم على

"خاصية إيقاعية –تركيبية" تعتمد قوانين العروض من ناحية وقوانين اللغة من ناحية أخرى، بصورة يكون فيها الوزن "عنصراً إيقاعياً موحداً لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية مضبوطة في إرضاخ اللغة كلمات وتراكيب على توزيع كمي معين، يفرز إيقاعاً يحقق للشعر بعض غاياته"(٢٨).

ولقد تحدد ذلك التوزيع الكمي للشعر منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي، فيما عرف ببحور الشعر، التي استنبطها مما وصل إليه من شعر القدامى، ثم استدرك عليه تلميذه الأخفش بحراً جديداً، فاستقرت بحور الشعر ستة عشر، ضبطت تفعيلاتها وحدّدت جوازاتها وعيّنت عللها ورسمت ضروراتها، وأضحت عياراً للشعر وموازين عليها يعرض.

ولم يكتف النقاد القدامى بتأمل بنيات تلك البحور وسماتها الفنية وحسب، وإنما تأملوا وظائفها كذلك، فسعوا إلى إيجاد صلات نفسية بينها والأغراض الشعرية المصرّفة فيها، فأشاروا إلى أن الأخيرة يجب أن تحاكى بما يناسبها من الأوزان حتى تكون صورتها الشعرية أكثر قدرة على إحداث التخييل المناسب وذلك كما يقول المرزوقي في مقدمته لكتاب "شرح ديوان الحماسة " لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"(٢٩)، وقد ذهب حازم أبعد من ذلك، مستعرضاً الطبيعة الإيقاعية الخاصة بكل وزن والمناخ النفسي الذي يعبّر عنه، فقال إن "العروض الطويلة تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة وللرمل ليناً وسهولة.. ولما كانت به الهزل والرشاقة وما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"(٣٠).

وعلى الرغم من تلك الإلماعات النقدية الثاقبة، إلا أننا نرى مع مصطفى الشليح أن كل تصنيف للبحور "يظل انطباعاً ذوقياً أسهمت عوامل ذاتية وموضوعية في تشكيله، ابتداءً من الذاكرة السمعية إلى متعاليات أدبية وفكرية توجه الذوق في أتون تحصرمه، كما نرى معه، أن البحر الشعري في سباطته أو جعودته في انسيابه أو اصطخابه، في رتابته أو مطرياته، إنما يتصل بإيقاع الذات الذي ينبثق من الشاعر لغة وصورة وتركيباً في الأداء اللغوي وإمداد الكائنات اللغوية بما تمارس به حياتها في الإنجاز النحوي وفي الاستعمال البلاغي( ٣١).

غير أن تلك الذاتية تظل محكومة بسلطة الذوق الجمعي، ذلك أن الشاعر كما سبق أن ذكرنا، مهما أفرط في حفله الشعري فهو يكتب وفي ذهنه مقاييس الآخرين، بل إنه متلبس بها، وملتبسة به، يتبادلان التأثير والتأثر، في سيرورة دائمة تولّد الأنساق وتبنينها، هذا فضلاً عن سلطة الجنس الأدبي الذي يحقق فيه الشاعر قصيدته، وسلطة الشاهد الأمثل

الذي تركن إليه الذائقة الجمعية ويسعى الشاعر إلى التماثل معه، وهذا الشاهد في حال التقليدية هو الشعر العربي القديم في أمثل بنائه الوزني، ذلك أن "أوزان الشعر وصوره وأخيلته، ليست قوالب وأشكالاً تعبيرية آنية، ينقضي تأثيرها بانقضاء زمانها، ولكنها، كغيرها من أنماط القول، تمارس تأثيراً دائماً على الأجيال، فهي تختزن التجارب الشعرية لمدّة طويلة تتجاوز حدود الزمان والمكان، وترتفع بها إلى مستوى النماذج الأصيلة في الشعر، فتتحوّل بذلك من آلة في أيدي الشعراء يستدعونها متى شاؤوا للتعبير عما يعرض لهم من أحوال، إلى مصدر دائم لتوليد التجارب الشعرية المتجددة" ( ٣٢)، وبناء عليه نتساءل، كيف تمثلت مدونتنا الأوزان الشعرية العربية، وهل استثمرت كافة كفاءاتها الوزنية؟.

بداءة نعلن أن تعامل الشاعر الموريتاني التقليدي مع البحور الخليلية كان محكوماً بعاملين رئيسين هما:

أ ـ الثقافة الشعرية الواسعة والعارضة اللغوية المتينة التي يتمتّع بها الشاعر، والمتأتية من التّمرّس بالمصادر اللغوية والمتون الشعرية العربية المعتمدة مما سبق أن بسطنا فيه القول في الفصل الثاني من القسم الأول.

ب ـ ما سبق أن أشرنا إليه من تطابق بيئي بين الصحراء الموريتانية والصحراء العربية، فقساوة المناخ، وسعة المكان، وانفتاح الفضاء، عوامل تُقارب التجربتين، ذلك أن الصحراء معيشة أو متخيلة تفعل فعلها في اختيار الذات لإيقاع معين قد يكون موافقاً لانفساح المدى وانعكاسه على ذات الشاعر.

ومن منطلق دراسي بحت سنتعامل مع النظام الوزني الذي أفرغت فيه مدونتنا من منظور إحصائي، يرصد السمات الوزنية المشتركة في مدونتنا، فالعلاقة بينها والبنية الوزنية لمدونة الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر وكذا تحققات تلك البنية في الشعر العربي القديم، اعتماداً على نتائج إحصائية سابقة ثم نختم بترسم السمات المميزة لعتبتي مدونتنا.

النسب المئوية لاستثمار البحور في متن التقليدية بحسب عدد الأبيات

| البحر | النسبة |
|---|---|
| الوافر | 30,5% |
| الطويل | 21,5% |
| البسيط | 20,5% |
| الخفيف | 14,5% |

| | |
|---|---|
| الكامل | 7% |
| الرجز | 2,5% |
| المتقارب | 2% |
| السريع | 1,5% |

النسب المئوية لاستثمار البحور في متن التقليدية بحسب عددالنصوص

| البحر | النسبة |
|---|---|
| الطويل | 28% |
| الوافر | 26% |
| البسيط | 22,5 |
| الكامل | 10% |
| الخفيف | 7,3% |
| الرجز | 2% |
| السريع | 2% |
| المتقارب | 1,25% |

لقد اقتصرت التقليدية في تحققاتها الموريتانية كما عكستها المدونة موضوع الدراسة على البحور الخليلية أعلاه، غير أنها سعت إلى تمثل تلك البحور في أمثل طاقاتها العروضية، دونما حاجة إلى اللجوء إلى استثمار تحول الوحدات الوزنية الممكنة التحقق في النظام العروضي ، على الرغم من معرفة الشعراء العميقة بمضايق الصناعة العروضية، وإدراكهم الفطري للخصائص الذاتية لكل بحر وللقيمة الإيقاعية لكل وزن، وعند تأمل الجدولين، نلاحظ أن بحورهما يمكن تقسيمها إلى فئتين:

أ . **فئة أولى**: وتشمل البحور الخمسة الأولى ( الوافر، الطويل، البسيط، الخفيف، الكامل، بالإضافة إلى بحر السريع الذي جاء من أقلّهم نسبة في الجدولين)، وتشترك هذه البحور في خاصية الطول، ما عدا بحر السريع، الذي عدّه عبد الله الطيب من البحور بين بين، لأنه ليس من القصار إذا قيس إلى جنب القصار، وذلك لما فيه من كثرة المقاطع، وليس

بالطويل إذا وازناه بأمثال البسيط والكامل التام (٣٣)، وهي خصيصة لا يمكن إرجاع اتكاء شعراء مدونتنا عليها إلى سبب واحد، وإنما إلى أسباب عدّة ذهب الدكتور محمد الظريف إلى أن " بعضها يتعلق بتاريخية البحور والأوزان العربية وبعضها يتعلق بالخصائص الذاتية لكل بحر من هذه البحور، وبعضها الآخر يتعلق بالأحوال النفسية المولدة للأشعار عامة"(٣٤)، أما المتعلق منها بتاريخية البحور والأوزان العربية، فقد أثبتت الدراسات الإحصائية (٣٥)، التي تمّ القيام بها من طرف العديد من الباحثين هيمنة بحور هذه الفئة وخصوصاً الخمسة الأولى منها، واحتلالها الصدارة في مدونة الشعر العربي القديم وخاصة في القرن الأول للهجرة، ومن ثمّ فالعودة إليها والنسج على منوالها يمثل خياراً استراتيجياً ينسجم والرؤية الفكرية والفنية التي تصدر عنها التقليدية في موريتانيا. وأما العالق منها بخصائص الأبحر الذاتية وبالأحوال الشعرية التي يتقلب في شمائلها الشاعر، فلربما شكّلت متكأً واعياً أو غير واع لشعراء هذا النسق، فكانوا في إيثارهم لبحر دون غيره موّجهين بما وقر في وعيهم من رؤية نقدية تراثية تجد بين الأوزان والأغراض الشعرية ملاءمة وتناسباً خاصين، وحده الشاعر يعي سرّها إذا كتب، وهي رؤية صاغها حازم القرطاجني في إحدى إضاءاته، بقوله: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به التصغير والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"(٣٦).

وإذا كانت النسبة المئوية للبحور الأربعة الأولى أعني الوافر والطويل والبسيط والخفيف، تنسجم وهيمنة هذه البحور في الشعر العربي القديم كما قرّر القرطاجني حيث قال: " ومن تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجه الافتنان في بعضها أهمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل... ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف"(٣٧)، وهو حكم يعضّده الإحصاء كما سنرى لاحقاً، أقول إذا كان ذلك كذلك، فإن نسبة بحر الكامل 7% والسريع 1,5% في مدونتنا، تعضدُ بدورها مركزية الذاكرة الإيقاعية التراثية، ذلك أن بحر الكامل لم يمارس هيمنته بشكل لافت إلا في العصور المتأخرة حين أصبح ينافس الطويل في منزلته، كما ذهب إلى ذلك إبراهيم أنيس

مقرراً بعد معاينة ديوان ابن معتوق وهو أحد شعراء القرن الحادي عشر الهجري " أن بحر الكامل قد بدأ ينافس الطويل في منزلته، وقد ظهر هذا في العصر الحديث"(٣٨)، أما نسبة بحر السريع في مدونتنا فهي تنسجم ومكانته التراثية، حيث إنه لم يكن تاريخياً بذلك الرّواج الكبير، ويكفي كما يقرّر عبد الله الطيب، أن البحتري والمتنبي وهما من هما في المرجعية التراثية الموريتانية، قد أعرضا عنه، الأمر الذي ألقى على سوقه ظلا من الكساد، ربما كان سببها سهولة النظم فيه، مما لا ينسجم ومبدأ الفحولة التي هي مطلب كلّ شاعر يبتغي التماهي مع شاهده الأمثل.

ب ـ فئة ثانية: وتشمل بحري المتقارب والرجز وهما بحران يشتركان في الصفاء، لانبنائهما على تكرار تفعيلة واحدة، ولم يكن تاريخياً لهذين البحرين شأن كبير في التراث الشعري، فأما المتقارب فلأنه " بحر بسيط النغم، مطّرد التفاعيل، منساب، طلي الموسيقى، لذلك فتجويد الصناعة فيه أمر مهم جداً، وكثير من فحول الشعراء يتحاشونه، لأنه يتطلب اندفاعاً وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف، وعزّ أن تجد شيئاً منه عند النابغة أو زهير أو أبي تمام أو الأخطل"(٣٩). ولعل هذا ما يبرر ضمور حضوره في مدونتنا 2%، لأنه لم يراكم تاريخياً نصوصاً ذات حضور كبير في الذاكرة الثقافية الموريتانية. أما بحر الرجز فعلى الرغم من أنه استخدم تاريخياً كبحر عادي موحّد القافية كبقية البحور، إلا استخدامه كبحر خاص متنوع القوافي مصرّع الأبيات، طغى عليه، فتمحّض للأغراض التعليمية، وخصوصاً عند الموريتانيين إلى الحدّ الذي صبغ ثقافتهم بسمة النظمية كما سبق تبيانه في القسم الأول، حيث كانت ندرة الورق وغلبة البداوة والترحال أموراً دفعتهم إلى الاعتماد على الذاكرة في التحصيل العلمي، وكان الرجز أهم أداة وأيسرها للتحصيل المعرفي، فأجمعوا من دون تشاور ولا تصويت على تمحيضه لتلك المهمة، ولعل هذا ما يبرر نسبته في المدونة، في الجدولين المثبتين.

إن تعامل المدونة التقليدية الموريتانية مع البحور الخليلية هيمنة أو ضموراً كان محكوماً بسلطة تلك البحور تراثيا، ذلك أن صفة الشاعر في المجتمع الموريتاني لا يكتسبها أحدٌ ما لم يتمكن من التراث الشعري العربي القديم، وتكون لديه الملكة على تبنيه خياراً إبداعياً، وسنناً في القول متبعا وذلك على الصعد كافة، ولعل مقارنة بسيطة بين استخدام التقليدية للبحور واستخدامها في مدونة الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر وكذا استخدامها في الشعر العربي في القرن الأول للهجرة، يكفي دليلاً على انسجام تلك النسبة مع الخيارات الاستراتيجية التي تتبناها التقليدية في موريتانيا.

| البحر | التقليدية | الشعر الموريتاني في القرن 13هـ | الشعر العربي القديم في القرن الأول للهجرة |
|---|---|---|---|
| الوافر | ٣٠,٥٪ | ٠٧٪ | ٢١,٦٪ |
| الطويل | ٢١,٥٪ | ٣١,٣٤٪ | ٤٠,٥٪ |
| البسيط | ٢٠٪ | ٢١,٧٥٪ | ١٣,٥٪ |
| الخفيف | ١٤,٥٪ | ٠٧,٥٪ | [لم تثبت نسبته] |
| الكامل | ٠٧٪ | ١٨,٥٪ | ١٢,٥٪ |
| الرجز | ٠٢,٥٪ | ٣,٧٥٪ | ٠١,٥٪ |
| المتقارب | ٠٢٪ | ١,٥٪ | ٠٣,٥٪ |
| السريع | ١,٥٪ | ١,٢٥٪ | ١,٧٥٪ |

إن قراءة متأنية لهذا الجدول، ومقارنة نسب أبحره صعوداً وهبوطاً، ستكشف بلا شك عن نتائج جوهرية، تمهر التقليدية الموريتانية بطابعها الخاص، ونحن إذ اخترنا مقارنة مدونتنا بالبنية العروضية لمدونة الشعر الموريتاني في القرن 13هـ (٤٠)، فلكي نقيس الحراك الإيقاعي الذي ربما عرفه الشعر الموريتاني، وهو يبدّل حواضنه السياقية، كما أن اختيارنا مقارنتها بالشعر العربي في القرن الأول للهجرة(٤١)، فلأن هذه الحقبة شكّلت على مختلف الصعد الدينية والاجتماعية والفنية الشاهد الأمثل للإنسان الموريتاني على مرّ تاريخه وخصوصا في حقبة الاختراق وإرادة التحصين، إذ في هذه الحقبة كما سبق بيانه وبفعل الحضور الاستعماري الضاغط أضحى المستقبل في عيون المجتمع الموريتاني، وخصوصا في عيون مثقفيه ضبابياً، يكاد يكون منسدّ الأفق، عندها تزايد لديهم الطلب على التاريخ، وأضحت العودة إلى جواهره المثلى على مختلف الصعد أمراً حتمياً يلبي حاجة في نفس يعقوب. **هكذا بهذه الرؤية وبما يتعاضد معها من عوامل متصلة بالبنية المرجعية للثقافة الموريتانية نؤول عودة التقليدية إلى البنية الشعرية القديمة، وخصوصاً في القرن الأول للهجرة كما يعكسها التناسب في الجدول أعلاه.**

وإذا كانت نسب مختلف البحور المثبتة في الجدول، عدا نسبة الوافر، مبررة في المرجعيتين المحلية والعربية، فإن صدارة الوافر تجد اقتضاءها في نسبته المنادية على نفسها في القرن الأول للهجرة 21,6% ، وهي نسبة لم يتفطن إليها كثير من الباحثين العرب، مما جعل

محقق ديوان ولد ابن ولد حميدا لا يجد تخريجاً مقنعاً لطغيان هذا البحر في ديوان الأخير، يقول: " وإذا كنا لا نملك تفسيراً مقنعاً ولا نجد لشيوعه ( أي بحر الوافر) إلى هذه الدرجة العليا في شعره ( يعني ولد ابن حميدا ) والتي لم يبلغها في شعر أي شاعر طيلة مسيرة الشعر العربي- حسب علمنا- فإننا نفترض أنه كان في عصره الوزن الأثير لدى ذواقة الشعر، ومطية لمن فتن به من شعراء القوم، فاستغل هذه الفرصة، فنظم فيه أكثر من غيره ارضاءً لروح العصر في الوقت الذي لم يعد فيه الطويل مناسباً كوزن شعري"(٤٢). والحقيقة أن مختلف النسب التي أوردها المحقق لهذا البحر نقلاً عن إبراهيم أنيس لم يكن من بينها ما يمثل بشكل دقيق ومناسب حقبة القرن الأول للهجرة، وهي الحقبة التي نعتقد اعتقاداً يقارب ثلج اليقين أنها كانت الإطار المرجعي الأمثل للتقليدية الموريتانية لا على المستوى الفني وحسب، وإنما على المستوى المضموني خاصة بالنظر إلى تمحض أغلب شعرهم للمديحيات والمولديات، بل أكثر ذلك على مستوى الأنساق المعرفية ورؤية العالم.

**هكذا تبدو البنية الوزنية للتقليدية الموريتانية نسقاً يبتغي التماثل مع شاهده الأمثل المستقر بعيداً في الزمن الفني والثقافي، وذلك قصد استعادته زمنا مفقوداً في حاضر يغتصبه محتل، غايته سلب الذات إرادتها، والكينونة وجودها، من دون أن نجزم بأن ذلك كان المحفز والمهماز لتلك العودة، بل أزيد من ذلك نقول إن تلك العودة بقدر ما هي نتاج الواقع الضاغط هي في الآن ذاته مسعى لتحقيق ذات لم تشعر قط منذ تشكلت كينونتها الثقافية إلا انها جزء عضوي من ذلك الشاهد الأمثل المستقر هناك في القرن الأول للهجرة.**

وإذا كانت الأبحر المتواترة أعلاه، شكّلت النواة الإيقاعية الصلبة للتقليدية، فإن ذلك لا يعني البتة التطابق الآلي لمختلف تجارب التقليدية في موريتانيا، لكن تنوعها مهما كان يظل محكوماً بالخيارات الوزنية التي أثبتت هيمنتها تاريخياً وإن في حقب متفاوتة زمنياً، غير أنها لن تخرج عن سلطة آخر النصوص الأثر في الشعر العربي القديم. هكذا نقرأ التفاوت الوزني بين ابن جب كممثل للعتبة السفلى للتقليدية ومحمد ولد ابن حميدا كممثل للعتبة العليا، مما تتضح مساحته الإيقاعية من خلال الجدول أسفله.

## المقارنة بين عتبتي المتن

## مثبتة حسب القصائد والأبيات عدداً ونسبة

| الشاعر | لكبيد بن جب | | | | | محمد ولد أبنو ولد حميدا | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| البحر | رتبة البحر | عدد القصائد | نسبتها | عدد الأبيات | نسبتها | رتبة البحر | عدد القصائد | نسبتها | عدد الأبيات | نسبتها |
| الوافر | ٣ | ٤٤ | ٢٣,١٥ | ٥٧٨ | ٢٨,٠٥ | ١ | ٣٨ | ٣٠,٤ | ١٠٨٨ | ٣١,٨٠ |
| الطويل | ١ | ٦٣ | ٣٣,١٥ | ٤٨٠ | ٢٣,٣ | ٢ | ٢٥ | ٢٠ | ٦٩٨ | ٢٠,٣٠ |
| البسيط | ٢ | ٥٦ | ٢٩,٥ | ٦١٣ | ٢٩,٧٥ | ٤ | ١٥ | ١٢ | ٥١٢ | ١٤,٩٠ |
| الخفيف | ٥ | ٨ | ٤ | ١٣٩ | ٦,٧٥ | ٤ | ١٥ | ١٢ | ٦٤٦ | ١٩,٣٢ |
| الكامل | ٤ | ١٣ | ٧ | ١٨٤ | ٨,٩ | ٣ | ١٨ | ١٤,٤ | ١٨٥ | ٥,٤٠ |
| الرجز | ٨ | ١ | ٠,٥ | ٣٣ | ١,٦ | ٥ | ٥ | ٤ | ٩٤ | ٢,٧ |
| المتقارب | ٧ | ٢ | ١,٠٥ | ٨ | ٠,٣٥ | ٧ | ٢ | ١,٦ | ٧٥ | ٢,٢٠ |
| السريع | ٦ | ٣ | ١,٥ | ٢٥ | ١,٢ | ٦ | ٣ | ٢,٤ | ٦٠ | ١,٧٠ |
| المديد | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٨ | ١ | ٠,٨ | ٣٥ | ١,٠٠ |
| المجتث | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٧ | ٢ | ١,٦ | ٣١ | ٠,٩٠ |
| الرمل | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٠ | ٨ | ١ | ٠,٨ | ١٧ | ٠,٥٠ |
| المجموع | ٨ | ١٩٠ | ١٠٠ | ٢٠٦٠ | ١٠٠ | ١١ | ١٢٥ | ١٠٠ | ٣٤٤١ | ١٠٠ |

بداية ندرأ الظن بأنه لا توجد نسبة طرد في هذا الجدول بين عدد البحور المستعملة وكمِّ الشعر، فابن جبٍّ استعمل ثمانية بحور، بينما مجموع أبيات ديوانه ٢٠٦٠ بيتاً، كما لا توجد نسبة طرد بين عدد القصائد وعدد الأبيات، فولد حميدا كتب ١٢٥ قصيدة بينما عدد أبيات ديوانه ٣٤٤١ بيتاً، وإذ علمتَ ذلك، فلك الحق أن تتساءل، لماذا تجاوز ولد حميدا صاحبه في استعمال البحور، حيث استعمل ثلاثة بحور جديدة هي المديد والمجتث والرّمل؟ هل هذا الاستعمال هو مسعى لكسر نسق التقليدية، أم لا يعدو الأمر رغبة في تجريب مختلف كفاءات البنية العروضية في الشعر العربي القديم؟

إننا نعتقد أن التساؤل الأول هو حافز الفعل، إذ معطيات السياق وأثره على الإنتاج الإبداعي

الإبداعي والتلقي الجمعي، ربما تسرّبت إلى لاشعور الشاعر، فقادته إلى طرق بحور، بالرغم من مشروعيتها الإيقاعية في البنية العروضية التراثية إلا أن أداءها التاريخي يعد قليلاً، فالمديد كما يذهب محقق ديوان ولد حميدا نقلاً عن إبراهيم أنيس يتميز بقلة المنظوم منه في الشعر العربي القديم، وكذا حاله في الشعر الموريتاني، وقد نظم فيه ٣٥ بيتاً، والمجتث نسبته في الأشعار القديمة ضئيلة، ويكاد يكون معدوماً في الشعر الموريتاني، وقد نظم فيه ٣١ بيتاً، أما الرمل فهو على عكس البحرين السابقين، يقع من حيث الشيوع في الشعر العربي القديم في المرتبة الثالثة، وهو بحر أثير لدى الشعراء الموريتانيين، إلا أنه بالرغم من ذلك لم يحظ لدى ولد حميدا، بعناية كبيرة، فلم يعثر له فيه إلا على ١٧ بيتاً من قصيدة مفقودة(٤٣).

وعلى الرغم من ارتياد ولد حميدا لهذه البحور وميلنا إلى أنه طرقها استجابه لأفق توقع طارئ، أنتجه السياق التاريخي، إلا أن نسبة تعاطيها لا تسمح لنا بالذهاب بعيداً إلى تأكيد رغبة الشاعر في خرق النسق الوزني المحصور في البحور المبينة في الجدولين الأول والثاني، بل ربما على عكس ذلك نعتبر هذا الصنيع مجرد استثناء يؤكد برنامج التقليدية في تحققاتها الموريتانية، حيث الشاعر يلتحق بمصيره النسقي ولا يحدده بنفسه، إنه لا يحقق ذاته الإبداعية إلا بقدر ما ينجز النمط المتولّد عن الشروط التي تحكّمت في إبداعه وهيمنت عليه، وهو هنا النسق الوزني المرتد في نواته الصلبة إلى القرن الأول للهجرة، كما استعرضنا أعلاه.

وإذا كانت تلك هي تحققات الوزن في نماذجنا التمثيلية، وقد أثبتت ما لشاهدها الفني الأمثل من سلطة، عكست بدورها، هيمنة النسق الديني، الذي إليه يركن الإنسان الموريتاني، في مختلف ممارساته النصية والسلوكية وفي نظرته لذاته وللعالم من حوله، فإن ثمة عنصراً فنياً آخر، شديد الصلة بالوزن، ويشكل معه لحمة الشعر وسداه، كما سبقت الإشارة، ألا وهو القافية، التي تعمل بشكل فني خفي طوراً وجلي آخر، على إثبات ذلك المعطى، وتكريسه، حدّ الاطراد، مما دفعنا إلى تبنيه فرضاً استكشافياً، منه انطلقنا، وله نثبت من خلال الممارسة النصية. فكيف كان حضور هذا العنصر في التقليدية الموريتانية، وإلى أي حدّ أسهم في تشييد أنموذجها الفني والفكري؟

### ٣ - ١ - ٢ - القافية:

تعتبر القافية في منظور النقد العربي القديم إلى جانب الوزن عنصرا أساسيا في مفهوم بنية الشعر، إلى الحدّ الذي أصبح بها يتعرّف، أو بها مع الوزن يتعرّف، كلّ ذلك لما لها من دور ناظم ومهيمن في بنية البيت الشعري، حيث إنها توفر مركز جذب وتحدد موقع انتهاء، أو

تعمل على تحيين المجال المعجمي والإيقاعي، وبتوالي الأبيات تفيد بوجود مشترك إيقاعي في تعدد عناصره حروفا وحركات(٤٤)، وقد تباينت رؤى النقاد القدامى في تعريفها وتبيان حدّها، فاستعرض أبو سعيد السيرافي أغلب تلك الآراء قائلاً: «وقد اختلف الناس في القافية على الحقيقة ماهي، فقال الخليل فيما ذكره الأخفش وغيره: إن القافية آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يلقاه مع المتحرك قبل الساكن». وهذا هو الرأي السائد الذي سار على سمته أغلب علماء القافية؛ وعليه قد تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين. وعلى رأي الأخفش: أبو الحسن سعيد بن مسعدة، فالقافية هي آخر كلمة في البيت. أما ابن السراج فيرى أن القافية محددة في « كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة. هذا هو المفهوم من تسميتها قافية، لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة...أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها»(٤٥).

ويستطرد السيرافي في تبيانه لآراء علماء القافية إلى القول:« وقال آخرون: القافية آخر حرف في البيت سواء كان زائداً أو أصلياً أو حرف روي أو وصل أو خروج. وقال آخرون: آخر حرف أصلي في البيت . وقال آخرون: القافية هي حرف الروي وهو المختار عندي.. وأما قول الخليل على ماحُكي عنه، فلا دليل عليه ولا رأيت أحداً ينصره ويذهبُ إليه». وهو إذ يورد قول الخليل ويعترض عليه وعلى من لفّ لفه، إنما يذهب إلى تحديد القافية في حرف الروي؛ وهذا رأي إمام النحاة، سيبويه ومن تبعه، من أمثال ابن سينا وابن عبد ربه.(٤٦). ومهما تعددت الآراء حول مفهوم القافية وحدّها، فإن النقاد سعوا إلى تقنينها وضبط شروط جيدها وتعداد ما يعتريها من عيوب يقول حازم: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقارب معه... ومما يوجبه الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الرّوي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك... ومن ذلك أيضاً وجوب التزام حروف العلّة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الروي وبين حروف الروي، ويجب كذلك أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج"(٤٧). وهي شروط وضوابط اقتنص ابن الشيخ سماتها الفوقية عبر توصيف دقيق، فرأى أن هناك " أربعة عناصر تساهم في تحديد فردانية القافية: صامت ختامي بوصفه روياً، وعلامة إعرابية، ووحدة استبدالية صرفية تحيل على مقولة دلالية، وأداة ربط دلالية تربط القافية ربطاً وثيقاً ببيتها، إن هي لم تربطها بجزء تام من القصيدة"(٤٨).

والواقع أن النقد الأدبي في كافة تجلياته العربية والغربية ظلّ يقرّ بمركزية القافية في البناء الشعري حيث إنها كما يذهب جان كوهن (John Cohen)، "تمثل صورة بلاغية

تتدرج في إطار النظم المطرد إلى جانب الوزن والجناس... وعليه فإن جميع أساليب الإقصاء والقدح والإنكار التي تعرضت لها ليس لها مسوغ مقبول ما دام الفن الشعري يجعل الموسيقى مبدأه المحور وركيزته الأساس".(٤٩).

هكذا تدخل القافية في سدى العمل الشعري ولحمته، فهي ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك، وما دامت عنصراً داخلياً فليست "هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها"(٥٠)، وبذلك فإنها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، وتشكل على الصعيد الوزني بؤرة إيقاعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي، وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة(٥١)، كما سنتناوله لاحقاً.

وإذا كنا تمشياً مع منهجنا في اقتناص الظواهر الفوقية لن نأخذ أنفسنا بالدخول في مضايق مباحث القافية، فإننا سنقتصر على تناول تحققاتها في مدونتنا، مركزين على مظهرين من تلك التحققات، وذلك لما لهما من وثيق الارتباط بالجانب الصوتي والدلالي، وهما: حظ الحروف من الورود روياً في المدونة، وحظ القافية من التقييد والإطلاق، ثم دلالة ذلك وأثره في تأصيل النسق التقليدي.

### أ- الروي ودلالته النسقية:

لإن كان الروي هو اللبنة الأساس التي عليها تقوم القافية، وكان أغلب النقاد العرب يرجعون شيوع استخدام حروف معينة روياً، إلى عدد ورودها وتواترها في المعجم، طوراً، أو طبيعتها النطقية سهولة وعسراً وصفتها الصوتية جهراً وهمساً، شدّة ورخاء، طوراً آخر، فإننا نحسب ذلك التأويل، على إقرارنا بدخوله في مشمول الظاهرة، أبسط من أن يلامس خصوصية التجارب المحلية والفردية، بله يكون قانوناً يؤول صلابة نسق شعري معين، بل نذهب أبعد من ذلك، فنقول: إن سلطة الأعراف الشعرية التي تركن إلى طبيعة اللغة وإمكاناتها في مدّ الشعراء بهذا الروي أو ذاك، وخصوصية السياق الزماني والمكاني المولّد لتقاليده الخاصة في الإنتاج والتلقي الشعريين، وخصوصية التجربة الفردية في الإنصات لإيقاعات الحياة، بالإضافة إلى العوامل أعلاه، كلّها أمور تشترك في الإبدالات الإيقاعية المتعلقة بحظ حروف ما من الورود روياً من دون غيرها من حروف المعجم.

وعلى الرغم من ذلك فإن النقد العربي سعى إلى استقراء أحرف العربية وتواترها روياً

انطلاقاً من الاحصاءات التي أجريت على مدونات الشعر القديم، فخلص بعض الدارسين إلى أنها يمكن أن تنتظم في أربع مجموعات(٥٢)، وهي:

٣- أولا: الحروف الأكثر ورودا وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين.

٤- ثانيا: الحروف المتوسطة الشيوع: وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

٥- ثالثا: حروف قليلة الشيوع: وهي: الضاد، والطاء، والهاء، والتاء، والصاد، والثاء.

٦- رابعا: الحروف النادرة: وهي: الذال، والغين، والخاء، والشين، والظاء، والواو.

وإذا كانت تلك نتائج يمكن الركون إليها، باعتبارها تؤسس النواة الصلبة للتقفية في الشعر العربي، فإن التساؤل عن مدى تمثل مدونتنا لها، باعتبارها شاهداً إيقاعياً أمثل، يصبح ها هنا ضرورياً، ومن أجل الإجابة عن ذلك التساؤل، نرى من الضروري الاستعانة بجداول إحصائية، تبين أولاً، تواتر الحروف روياً في المدونة باعتبارها نصاً نسقياً، وترصد ثانياً تفاوت نسبة ذلك التواتر بين الشاعرين موضوع الدراسة.

**حظ الحروف من الورود روياً في المتن**

| الرتبة | الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | م | ٣٩ | ٨٩٨ | ١٦,٣٢ |
| ٢ | ن | ٣٩ | ٧٥٠ | ١٣,٦٣ |
| ٣ | ر | ٤٢ | ٦٩٣ | ١٢,٦٠ |
| ٤ | ل | ٣٥ | ٦٧٥ | ١٢,٢٧ |
| ٥ | ء | ١٧ | ٤٦٠ | ٨,٣٦ |
| ٦ | د | ١٤ | ٣٣٥ | ٦,٠٩ |
| ٧ | ب | ٢٠ | ٣١٢ | ٥,٦٧ |
| ٨ | ف | ٢٢ | ٢٦٨ | ٤,٨٧ |
| ٩ | ع | ١٢ | ٢٥٦ | ٤,٦٥ |
| ١٠ | ق | ١٣ | ١٨٧ | ٣,٤ |
| ١١ | هـ | ٨ | ١٣٧ | ٢,٥٠ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ١٢ | ي | ٧ | ١٠٤ | ١,٨٩ |
| ١٣ | ت | ٩ | ١٠٢ | ١,٨٥ |
| ١٤ | و | ٥ | ٩٨ | ١,٧٨ |
| ١٥ | ح | ٤ | ٥٤ | ٠,٩٨ |
| ١٦ | ض | ٣ | ٥٣ | ٠,٩٦ |
| ١٧ | س | ٥ | ٣٩ | ٠,٧١ |
| ١٨ | ك | ٤ | ٢٥ | ٠,٤٥ |
| ١٩ | ط | ٢ | ١٨ | ٠,٣٢ |
| ٢٠ | ج | ١ | ١١ | ٠,٢٠ |
| ٢١ | ص | ١ | ٨ | ٠,١٤ |
| ٢٢ | ذ | - | ٥ | ٠,٠٩٠ |
| ٢٣ | ز | - | ٤ | ٠,٠٧٢ |
| ٢٤ | خ | - | ٤ | ٠,٠٩٠ |
| ٢٥ | ش | - | ٢ | ٠,٠٣٦ |
| ٢٦ | ث | - | ١ | ٠,٠١٨ |
| ٢٧ | غ | - | ١ | ٠,٠١٨ |

إن الناظر إلى هذا الجدول انطلاقاً من التصور أعلاه، يجد أن نسبة ٧٢,٧٥٪ من أحرف الروي فيه ترتد إلى الحروف الأكثر وروداً، ٢٠,١٥٪ من الحروف المتوسطة الشيوع، ٥,٧٧٪ من الحروف القليلة الشيوع، ١,٣٣٪ من الحروف النادرة، وهي نتيجة تكاد تقارب ما توصل إليه بعض الباحثين(٥٣)، فيما يتعلق بقوافي الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر، حيث " نجد أن ٧٧,٩٩٪ منها كان من الحروف الأكثر وروداً، ١٤,٧٥٪ من المتوسطة الشيوع، و٤,٨٩٪ من القليلة الشيوع، و٠١,٢٨٪ من النادرة، الأمر الذي يعكس انسياق هذا الشعر مع منظومته المرجعية، من قبيل ما تقرره النظرية النقدية العربية من أن الشعر ملكة تحصل من حفظ جنسه".

إن هذا الاستقراء وتلك المقارنة تثبتان أن التقليدية الموريتانية ظلت تحكمها نواة إيقاعية صلبة، يسكنها حنين هائل إلى شاهدها الإيقاعي الأمثل، خصوصاً بالنظر إلى أن

إيقاع حياة القوم، سواء ما تعلق منها بالمعطى اليومي، أو اتصل بالبناء الاجتماعي، أو ارتد لسلطة المكان، أو نكص إلى الذاكرة، يؤصل هذا الاستنتاج، ويؤكد أصالة النصوص في الترجمة عنه، وعلى الرغم من أن البرهنة على هذا الاستنتاج لا تعدم أدلة، خصوصاً حين الركون إلى نماذج نصية، تشريحاً وتحليلاً، إلا أننا يمكننا تعليل قوافي التقليدية شيوعاً وندرة، من خلال العاملين التاليين:

١ ـ هيمنة النواة التقفوية التراثية: وهي جزء من هيمنة السلطة المرجعية التراثية على الذاكرة الموريتانية، كما سبق أن فصّلنا في القسم الأول، فقوافي التقليدية كما هي في الجدول أعلاه، " تكاد تنسجم في صفاتها وخصائصها الإيقاعية مع ما رسمه علم القافية من حدود لصناعة القريض، فهي كما ذهب الدكتور محمد الظريف الذي درس مدونة تشترك ومدونتنا في كثير من الملامح الفنية فضلاً عن بعض الاشتراك في المهاد الجغرافي، "تجنح في معظمها إلى الحروف المجهورة، وتتحاش عن الحروف المهموسة، ولا تحوم حول الأصوات الحوشية إلا عند الضرورة"(٥٤)، وهو التواتر نفسه الذي عليه مدار الشعر العربي القديم، فقد أثبت ابن الشيخ(٥٥)، من خلال جداول إحصائية استنبطها من ديوان الحماسة، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وكتاب الأغاني، هيمنة الحروف الستة الأولى في الجدول المثبت، كما أثبتت دراسات أخرى أن "معظم قوافي ديوان الحماسة- على سبيل المثال- على حروف الراء، والياء، والنون، ومعظم قوافي شعر أبي تمام على حروف الباء، والميم، والراء، والدال، والياء، والنون، والواو، وأغلبية شعر البحتري على حروف الدال، والياء، والباء، والراء، والنون، والميم"(٥٦).

هكذا تمركزت في اللاشعور العربي نواة تقفوية محددة، ظلت تمارس هيمنتها على كل طالب للأنموذج الأمثل، وحسبك بالتقليدية الموريتانية تمثلا، وبمتلقيها طلبا للتاريخ.

٢ ـ سلطة القوافي الوالدة rimes_matrices : وهو عامل لصيق بالأول، ونعني به سلطة قواف معينة لها قدرة كبيرة، على استصدار قواف أخرى تحاكيها، وتستمد أثرها منها، ذلك أن القافية في حقيقتها، إن هي إلا ذكرى للروح والأذن اللتين تنتظران عودة الأصوات التي سبق لهما سماعها والدلالات المعروفة لديهما من قبل، وقد أشار التبريزي إلى ذلك بقوله إنه "إذا عمل (شاعر) قصيدة على اللام، جاء بقوافٍ قد جاء بها امرؤ القيس في معلقته"(٥٧)، وهي ملاحظة تنبه إليها بحصافة كثير من النقاد ومنهم مصطفى الشليح (٥٨)، الذي أسماها ب"ذاكرة الروي". ومؤداها أن أرواء الشعر العربي غيرمتماثلة فى سعة التوظيف ودعة الاستجلاب ، وإلى كون الانتخاب وسم جزءاً غير هين منها بسلطة زاوجت بين المعرفي

والجمالي: عيون الشعر العربي ، أوالنصوص التى قيض لها تعاقب التداول من حقبة إلى أخرى، وأسهم التوجيه المدرسى فى جعلها أسنى ما أبدعه الشعر العربي، وأرغم المتلقي على تشكيل ذوقه إنطلاقاً منها، فهي الأنموذج/المعيار الذى به تقاس الوضاءة والرداءة، والتأسي به تصريحاً أو تلويحاً، يقضي باستدعاء شعريته، والقافية مكون مركزي لإيقاعها"، ولعل هذا ما جعل الدكتور محمد الظريف يذهب إلى أن بعض القوافي قد تحكمت في الصناعة الشعرية لدى شعراء الصحراء، ذلك أن القوافي على حدّ تعبيره" تمتلك قدرة قاهرة، تفرض سلطانها على الأجيال اللاحقة، فتحتذيها بخنوع وتمتطي صهوتها من دون تردد"(٥٩)، وهذا ما حدث بالفعل لدى التقليدية، حيث هيمنت عليها قواف معينة، وخصوصاً تلك المرتبطة في ذاكرة أصحابها بالنسق الديني مثل، لامية كعب بن زهير، وهمزية البصيري وميميته، وتائية ابن الفارض(٦٠)، وغيرها من القوافي، حيث إن إيقاع هذه القوافي، تشاكل في لاوعيهم مع البعد الديني، فأضحت لصيقة بسر باطني، وأضحى اختيارها، يحقق للشاعر كما المتلقي، وظيفة تعبدية، الأمر الذي جعل مقدم ديوان لكبيد يقول، إن الناس وجدوا، "في شعره ما قرب إلى النفس، وعلق بالوجدان، فكان لهم فيه، ومنه دعاء يتضرعون به، وعبر يستكنهونها، وحداء يترنّمون به، وطرف يروحون بها القلوب المكدودة"(٦١).

والواقع أن اطراد هذه القوافي لدى شعراء التقليدية علاوة على استجابته لمطلب عقدي، هو في الآن نفسه خيار فني، غايتهم منه تحقيق تقفية تستجيب وأعلى مستويات الأنموذج القافوي في التراث العربي، يقول ولد حميدا، من قصيدة طويلة مخاطباً بها أحد خصومه(٦٢):

وجَعَلتَ الروي ميماً فإنْ رُمـ ... تَ جَوَابي اجعَلَن رَوِيَّك ميمَا

وَاحتَرِس من تَكَلُّفٍ واعتِسَافٍ ... وانعِقَادِ مَعنًى ورَاءِ مَعنًى جَسِيمَا

وَاحذَرِ المَيلَ والسِّنَادَ وتَشـ ... ـشَ النُّهى والتَّضمِينَ والتَّتمِيمَا

إن إلزام الشاعر خصمه بروي الميم، وتحذيره إياه من الوقوع في عيوب القافية، كما قررها النقد العربي القديم، لدليل على وعي الشاعر بالوظيفة الفنية والدلالية للروي، وبمضايق القافية وما يعتورها من عيوب، الأمر الذي يجعلنا نقرر أن شاعر التقليدية وهو ينتج نصه يعي تماماً أنه أمام تحرّ فني، متمثل في مدى اقترابه أو ابتعاده من أنموذجه التراثي المتحقق سلفاً على المستويين الفني والدلالي، يقول لكبيد معتذراً عن تقصيره في إحدى

مديحياته(٦٣):

أهـدي إلـيكم مديحـاً في صناعتـه ... بـالعجز والعـي تـصريحٌ وإيمـاءُ

يقفـو رجـالاً عنـوا بالمـدح ذو عـرج ... لهـم بميدانـه ركـض وإعـداءُ

إن يـسبقوه فمـا للعـرج مـن حـرج ... وربمـا سـبقت في العـود عرجـاءُ

يـسدي ويلحـم مـا أسـدى فيخذلـه ... عنـد المحـاكـاة إلحـام وإسـداءُ

وإذا كان العاملان أعلاه، كما نتصور، قد فعلا في إلزام شاعر التقليدية بالتشرنق في نواة قافوية موحدة، فإن ذلك لا يعني البتة، انعدام التنوع بين الشعراء، وتفاوت نسب توظيفهم للقوافي من شاعر إلى آخر، كل حسب ميوله الإيقاعي الذي يحدده في الغالب مخرج الحرف وصفته، ولعل الجدولين أدناه، يبينان فروق النسب المئوية بين الشاعرين المدروسين:

**حظ الحروف من الورود روياً في ديوان اكبيد**

| الرتبة | الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة | عدد البحور |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ن | ٢٦ | ٣١٤ | ١٥,٣٠ | ٧ |
| ٢ | ء | ١٤ | ٢٧٥ | ١٣,٤٠ | ٤ |
| ٣ | ر | ٢٤ | ٢٦٧ | ١٣,٠١ | ٤ |
| ٤ | م | ٢٢ | ٢٥١ | ١٢,٢٣ | ٤ |
| ٥ | ل | ٢٢ | ٢٢٨ | ١١,١١ | ٧ |
| ٦ | ب | ١٣ | ١٢٧ | ٦,١٨ | ٤ |
| ٧ | ع | ٨ | ١١٢ | ٥,٤٥ | ٤ |
| ٨ | د | ٦ | ٧٩ | ٣,٨٤ | ٣ |
| ٩ | ف | ١٣ | ٩٥ | ٤,٦٢ | ٣ |
| ١٠ | ق | ٨ | ٧٤ | ٣,٦٠ | ٣ |
| ١١ | ت | ٧ | ٦٤ | ٣,١١ | ٣ |
| ١٢ | ي | ٥ | ٣٣ | ١,٦٠ | ٤ |
| ١٣ | هـ | ٥ | ٣١ | ١,٥١ | ١ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ١٤ | و | ٣ | ١٩ | ٠,٩٢ | ١ |
| ١٥ | ط | ٢ | ١٨ | ٠,٨٧ | ١ |
| ١٦ | س | ٤ | ١٧ | ٠,٨٢ | ٢ |
| ١٧ | ح | ٢ | ١٦ | ٠,٧٧ | ٢ |
| ١٨ | ص | ١ | ٨ | ٠,٣٨ | ١ |
| ١٩ | ض | ١ | ٨ | ٠,٣٨ | ١ |
| ٢٠ | ك | ١ | ٧ | ٠,٣٤ | ١ |
| ٢١ | ج | ١ | ٥ | ٠,٢٤ | ١ |
| ٢٢ | ذ | ٢ | ٤ | ٠,١٩ | ٢ |

حظ الحروف من الورود رويا في ديوان ولد حميداً

| الرتبة | الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة | البحر |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | م | ١٧ | ٦٤٧ | ١٩,٣٣ | ٧ |
| ٢ | ل | ١٣ | ٤٤٧ | ١٤,١٣ | ٨ |
| ٣ | ن | ١٣ | ٤٣٦ | ١٣,١٣ | ٦ |
| ٤ | ر | ١٨ | ٤٢٦ | ١٢,١٤ | ٦ |
| ٥ | د | ٨ | ٢٥٦ | ٧,٦ | ٤ |
| ٦ | ب | ٧ | ١٨٥ | ٥,٧ | ٦ |
| ٧ | ء | ٣ | ١٨٣ | ٥,٦٩ | ٣ |
| ٨ | ف | ٩ | ١٧٣ | ٥,٠٨ | ٦ |
| ٩ | ع | ٤ | ١٤٤ | ٤,١٨ | ٤ |
| ١٠ | ق | ٥ | ١١٣ | ٣,٢٥ | ٤ |
| ١١ | هـ | ٣ | ١٠٦ | ٢,٦٩ | ٨ |
| ١٢ | و | ٢ | ٧٩ | ٢,١٩ | ٢ |
| ١٣ | ي | ٢ | ٧١ | ٢,١٨ | ٢ |
| ١٤ | ض | ٢ | ٤٥ | ١,٣٠ | ٣ |
| ١٥ | ت | ٢ | ٣٨ | ١,٢٠ | ٤ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ١٦ | ح | ٢ | ٢٣ | ٠,٦٤ | ٣ |
| ١٧ | س | ١ | ٢٢ | ٠,٦٣ | ٤ |
| ١٨ | ك | ١ | ١٨ | ٠,٤٥ | ٣ |
| ١٩ | ج | ٠ | ٦ | ٠,١٧ | ٢ |
| ٢٠ | ز | ٠ | ٤ | ٠,١١ | ١ |
| ٢١ | خ | ٠ | ٤ | ٠,١١ | ١ |
| ٢٢ | ش | ٠ | ٢ | ٠,٠٦ | ١ |
| ٢٣ | ذ | ٠ | ١ | ٠,٠٣ | ١ |
| ٢٤ | ث | ٠ | ١ | ٠,٠٣ | ١ |
| ٢٥ | غ | ٠ | ١ | ٠,٠٣ | ١ |

يتبين من خلال الجدولين أعلاه، أن الشاعرين يتفاوتان في استخدام الحروف روياً، عدداً ونسبة، فبينما يوظف لكبيد بن جب حرفي (الطاء، والصاد) وهما من الحروف القليلة الشيوع، حسب التصنيف السابق، ولا يوجدان في ديوان ابن حميدا، يوظف ابن حميدا خمسة حروف لا توجد في ديوان لكبيد، وهي ( الزاء، الخاء، الثاء ، الغين، الشين)، وكلها حروف نادرة التوظيف في الشعر العربي، عدا حرف (الثاء) المصنف في الفئة قليلة الشيوع.

فكأن استعمال الشاعرين لهذه الحروف المذكورة، إن هو إلا رغبة في ترويض بعض القوافي النُفر والقوافي الحوشية، حتى تشمل ممارساتهما أكبر قدر من مشمولات الشاهد القافوي الأمثل.

أما بخصوص الحروف الأكثر وروداً وتلك المتوسطة الورود، فمن الجلي تفاوت الشاعرين في نسَبهما، ففي حين على سبيل المثال، تحتل الهمزة المرتبة الثانية عند لكبيد، وهي من المجموعة الثانية، تتراجع عند ولد حميدا إلى المرتبة السابعة، وهكذا حال بقية الحروف صعوداً وهبوطاً، غير أن ذلك التبادل والتموقع لا يخرج عن دائرة الانتظام القافوي في المجموعات الأربع السابقة الذكر.

هكذا شكّل الروي قاعدة ارتكاز القافية لدى التقليدية، وهي قافية كما تبين متمكنة في الإيقاع التراثي، سعى الشعراء بما طلبوا من تميز فردي إلى تأصيلها في الشاهد الإيقاعي الأمثل، فبدت نصوصهم نسخا ترفل في إيقاع خارجي صاخب، يترجم ما عليه مدار

القصيدة العربية القديمة. والواقع أن نوع الروي بالرغم من مركزيته في رسم هوية القافية، إلا أنه لم يكن الأوحد في ذلك، وإنما شاركه في رسم تلك الهوية، ما عُرف في الاصطلاح النقدي باسم التقييد والإطلاق، فكيف تجلياً في قوافي مدونتنا موضوع الدراسة؟.

**ب ـ القافية بين التقييد والإطلاق:**

تنقسم قوافي الشعر العربي من حيث الحركة والسكون إلى قسمين هما:

**ـ القوافي المقيدة:** وهي كما هو معروف، القوافي التي يكون حرف الروي فيها ساكناً لا مجرى بعده، وتتميز عن القوافي الموازية لها (المطلقة) بكون حركة الروي ما قبل الروي إما فتحة ملتزمة، وإما ضمة وكسرة متعاقبتين، وذلك لأن الروي حرف صامت مقيد فتنقل قيود الحركة إلى ما قبله(٦٤). وقد كان حضور هذه القوافي في مدونتنا جدّ قليل، فقد وردت لدى لكبيد منها ستّة نصوص، في ٤٩ بيتاً أي بنسبة ٢,٣٧٪، ووردت منها لدى ولد حميدا ثلاثة نصوص من أصل ١٠٤نصوص، وكان عدد أبياتها ٩٤ بيتا بنسبة ٢،٠٧٪، أي أن النسبة الإجمالية في المدونة لا تتعدى ٢،٥٩٪، وهي نسبة تنسجم مع قلة هذا النوع من القوافي في الشعر العربي، فقد أورد إبراهيم أنيس أن "هذا النوع من القوافي قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يتجاوز ١٠٪، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم، بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها"(٦٥)، ولعله من هذه الملاحظة الأخيرة نعلل نحن بدورنا قلة هذه القوافي في الشعر الموريتاني القديم وكذا في شعر التقليدية في القرن العشرين، إلى التنابذ الاجتماعي التاريخي بين الشريحة التي تتعاطى الثقافة ومنها الشعر (الزوايا)، وبين الشريحة التي تتعاطى الغناء (إيقاون) في المجتمع الموريتاني، وهو التنابذ الذي يترجم عنه المثل الحساني المعروف "الطالبْ ماهُ صاحبْ إِيقِيوْ"، مما سبق أن فصلنا فيه القول في الفصل الأول من القسم الأول.

**ـ القوافي المطلقة:** وهي القوافي التي يكون فيها الروي متحركاً، وقد مثلت نسبة ورودها في الشعر العربي القديم، كما قرر إبراهيم أنيس، نحو ٩٠٪، وهي نسبة على الرغم من ارتفاعها، فإن التقليدية الموريتانية تجاوزتها، فقد مثلت في شعر لكبيد نسبة ٩٧،٦٣٪، وفي شعر ولد حميدا نسبة ٩٧،٣٪، أي أن النسبة الإجمالية في المدونة تصل٩٧،٤١٪، وهي ظاهرة لافتة يمكن إرجاعها إلى عاملين:

أ ـ عامل متعلق بالطبيعة الصوتية للقوافي المطلقة في الشعر العربي، حيث إنها "أوضح

في السمع وأشدّ أسراً للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مدّ، ومن المقرّر في علم الأصوات أن حروف المدّ أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلا"(٦٦).

ب ـ عامل متعلق بما سبق أن أسميناه بـ"سلطان المكان"، حيث امتداد الصحراء واتساع أطرافها، وانطلاق الإنسان فيها ترحالاً يمنةً ويسرة، وإطلاق الدواب فيها متحررة من كل قيد، كل ذلك فيما نحسب ربما تسرب إلى لاوعي الإنسان الموريتاني، مبدعاً ومتلقياً فمال إلى القوافي المطلقة، التي هيمنت على شعره هيمنة شبه تامة.

هكذا يتبدى الإيقاع الخارجي لدى التقليدية الموريتانية، مؤطّراً ضمن دائرة تراثية رتيبة، يتميز محيطها بالصلابة، فلا يكاد يجد له متنفساً للنمو، وإن حدث، فلا ينمو إلا في اتجاه واحد ثابت ومتواتر ومتّزن، غايته التماثل مع الشاهد الإيقاعي الأمثل الذي تشكّل عبر التراكم النصي في ذاكرة الإنسان العربي، وتطلع إليه الشعراء في كل العصور لتقليده، وبلوغ شأوه، من دون التجاسر على خرقه، أوالتحرر منه، وأنّى للتقليدية ذلك، وكينونتها قائمة هناك، في الماضي الجماعي لا الحاضر الفردي، وفي المعطى المعلوم لا الممكن المجهول؟.

وإذا كان الإيقاع الخارجي في المتن المدروس، كما استقرأناه أعلاه، قد استجاب للسنن التراثي، مما جعله النواة الصلبة للتقليدية، فإنه تعاضد في ذلك مع صنف موسيقي آخر لا يقلّ عنه أهمية في لحمة الخطاب الشعري وسداه، وقد أسميناه تمشياً مع دارج الخطاب النقدي باسم "الإيقاع الداخلي"، فما ذاك الإيقاع؟، وكيف تجلى في نصوص التقليدية؟.

### ٣ ـ ٢ ـ الإيقاع الداخلي:

لقد سبق أن أشرنا في بداية هذا المبحث إلى التداخل والتعاظل الذي ما فتئ يقع لدى النقاد العرب بين مفهومي الوزن والإيقاع، حتى غلب على أذهان الكثيرين أنهما مترادفان، والواقع أن ذلك "يفسر بالصلة الحميمة بينهما، وهي صلة الأصل بالفرع، والكل بالجزء. ومما يفسر ذلك أيضاً أن للوزن حضوراً دائماً في الشعر القديم وشاملاً لأطراف النص، أما الإيقاع فحضوره عرضي غير مقيد ولا مشروط، فكانت النتيجة أن استأثر الوزن باهتمام علماء العروض ونقاد الشعر فقلّ اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية"(٦٧)، ولعل هذا التداخل بين هذين المفهومين هو ما حدا بنا إلى اعتماد مفهومي الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، وذلك درءاً لكل خلاف لا يتّسع صدر هذا البحث لحججه، وتجنباً لأية رؤية ضبابية قد تشوش المفهومين معاً، ونزولاً عند حدّ الإجراء الذي به نُمفصل دراستنا، وعليه سنكتفي

بما سبق عرضه مما به رسمنا الحدود الفاصلة بين المفهومين، معرفين الإيقاع الداخلي بكونه " توظيفاً خاصاً للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث انسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة"(٦٨)، وهو تعريف يترجم عن تغلغل المجال الإيقاعي في كل بنى النص ومجالاتها المختلفة، منحدراً في أصوله من قانون مجال الوزن ومنصباً فيه، محملاً بخصائص البنى والمجالات ومظاهرها الأسلوبية، خالقا للنص الشعري وحدة إيقاعية عضوية متماسكة، ينتظمها قانون الحركة والسكون في علاقة تتردد بين أصغر بنية جزئية فيه وأكبر بنية تستقطب مختلف بنياته(٦٩).

ونحن إيماناً منا بأن الرؤية النسقية التي نتبنى لا ينبغي أن تأخذ كل العناصر على حدٍّ سواء، بوصفها وقائع نسقية قابلة للإدراك والملاحظة، بل لا بدّ لها من إجراء انتقائي، يضمن لها التماسك والانسجام، وإدراكاً منا بأن مفهوم الإيقاع كما عرّفناه أعلاه، جدّ متسع، وتحته تنضوي عناصر عديدة، يتسع الفتق على الباحث إن أراد استقصاءها، أقول، إيماناً منا بذلك، وإدراكاً لكثرة عناصر الإيقاع وتعدد مظاهره وظواهره، فإننا سنقتصر منه على عناصر ثلاثة، نحسبها سمات فوقية منادية على نفسها في النص التقليدي الموريتاني، وهي التصريع والترصيع والتكرار، فكيف تجلت هذه الظواهر الإيقاعية في مدونتنا، وهل كان لها دور في إلحاق التقليدية بشاهدها الأمثل؟.

### ٣ ـ ٢ ـ ١ ـ التصريع:

لئن أدرجنا التصريع في باب الإيقاع الداخلي على غير ما درج عليه بعض النقاد في إلحاقه بباب القوافي، فلأنه أدخل في "المستحب" في نظم الشعر من " الواجب " فيه، علاوة على أنه يعلن عن بدء وحدة تكرارية ينهض بها، ويرتبط في الشعرية العربية بالصنعة والتجويد، من هنا، رأى النقاد العرب أن من المستحسن للشاعر أن يصرّع قصيدته، فإذا لم يفعل كان كما يقول ابن رشيق " كالمتسوِّر الدَّاخل من غير باب" (٧٠)، ذلك أن سبب التصريع يضيف ابن رشيق هو "مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه آخذ في كلام موزون غير منثور، لذا وقع في أول الشعر، وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه"(٧١). ولقد سلكت التقليدية الموريتانية هذا الأسلوب الإيقاعي، إلى الحدّ الذي حسبته من الشروط الرئيسة في انتماء الشعر إلى جنسه، وهو أمر ليس بالمستغرب على ذاكرة تماهت مع التراث

العربي، إلى حدّ الاستغراق، فلقد اعتمد لكبيد التصريع في جميع قصائده البالغة ١٩٠ قصيدة وقطعة ونتفة، عدا سبع عشرة حالة (٧٢)، تتراوح بين البيتين والثلاثة أبيات، وهي في الغالب أبيات كتبت فيما يبدو على محمل الدعابة والهزل، لا على محمل الجد والتروي، إذ موضوعاتها غالباً ما تكون متعلقة بموقف حياتي خاص، ومنها على سبيل المثال قوله: (٧٣)

ألا قبّح الرحمن عادة "خِلْفِنا"* فليس لعمري الدهرَ يُرجى فلاحها

قليلات البان كثير شرابها كثيرات إرضاع قليلٌ رواحها

ومن أجل تجسيد مختلف مظاهر التصريع، سعى لكبيد إلى ممارسته مرّتين أو ثلاث مرات في القصيدة الواحدة، وذلك ربما إدراكاً منه للدور الذي يلعبه في تصعيد شاعرية النص، حيث التآلف بين القوانين والوظائف، " فالقوانين هي ضرورة إتباع العروض للضرب في الزيادة والنقصان، واتصاله بالاستهلال، وتكرير استعماله في الخروج من قصة إلى قصة، ومن وصف إلى وصف؛ أما وظائفه فهي تعيين جنس النص، بالخروج من النثر إلى الشعر، وتعيين غرضه بحصره في مهمات القصائد وإقامة الاتصال مع القارئ"(٧٤). ومن أمثلة تعدد التصريع لدى لكبيد، قوله:

بدأت ببسم الله متبع الأدبْ ومستنجحاً قصدي ومستحصل الطلبْ

وأحمده شكراً لآلائه التي بلا سبب تلفى وتوجد عن سببْ

صلاة وتسليم على خير منتخبْ وأفضل مبعوث إلى العجم والعربْ

ولم يكتف بتعدد التصريع وحسب، وإنما قد يصرّع قصيدة بكاملها، ومن أمثلة ذلك بسيطية يرثي بها أحد معاصريه، يقول منها(٧٥):

أذر الدموع وأنشد كلّ من عذلا بيتا يضاهي، فلا تعدل به المثلا

"البدر عنك تولى آفلا أفلا تذري الدموع على البدر الذي أفلا"

بدر ثوى ما ثوى حلياً لمن عطلا رشداً لمن ضلّ تنبيهاً لمن غفلا

يفيد بالعلم والآداب من جهلاً يجيب بالطبع والتبيين من سألا

بـالحق يمـلأ إخـوان الهـدى جـذلاً وتمتلـي منـه إخـوان الهـوى وجـلا

مهمـا اقتضى الشرع بذلاً ما له بذلاً طـوعـاً ومهمـا اقتضى إمساكه امتثلا

ولقد سلك ولد حميدا النهج نفسه في توظيف التصريع، فاعتمده في الاستهلال كما في الوسط، وقد شمل لديه ٩٩ قصيدة من أصل ١١٤ قصيدة، وهو رقم ذو دلالة كبيرة، في سياق طلب الأنموذج، ذلك أنه " من المستحسن إن لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على العجز، تنبيها على القافية التي ستجري وتلتزم" (٧٦). ولعل مركزية التصريع هذه هي ما دفع محمد الهادي الطرابلسي إلى تناوله في باب القافية. تماماً كما دفعت الشعراءَ إلى اعتماده أسلوباً فنياً يُحلّون به أواسط قصائدهم، وهو صنيع تكرر كثيراً لدى ولد حميدا، ومنه على سبيل المثال قوله(٧٧):

اوفـى بِذِمَّـةِ رَبـعِ الرَّبـعِ ان تَقِفَـا فِيـهِ المَطَايَـا فَعُوجَاهـا بِـهِ وقِفَـا

عُوجَـا بِـهِ وانـدُبَا اطلالَـهُ اسَفَـا احـرَى بِـأن تَنـدُبَا اطلالَـهُ أسَـفَا

لَـيسَ الوَفَـا أن تُمُـرّا بَـاكِيَينِ ولَـم تَـستَنطِقَاهُ أَسَـىً لَمَّـا انمَحَـى وعَفَـا

وقوله:

هَـاجَ مَـا اكـتَنَّ مِـن دَفِـينِ الـدَّاء طَلَـلٌ بِـاللِّوَى لِـسِوَى الأوداء

وَمَــوَامٍ مُغبَــرَّةِ الأرجَــاء نَائحَــاتُ الأبــوَامِ والأصــدَاء

وإذا كان التصريع مظهراً أساسياً من المظاهر الإيقاعية التي اتكأت عليها القصيدة العربية القديمة، فأضحت فيها أقرب إلى الشرط واللازمة، فإنها لم تكن المظهر الأوحد ، وإنما تصاقبت معها ظواهر إيقاعية عديدة لعل من أهمها ما عرف في البلاغة العربية باسم الترصيع، فكيف تجسد في مدونتنا؟.

### ٣-٢-٢- الترصيع:

لقد سعت القصيدة العربية، منذ نشأتها الأولى إلى العمل الدؤوب على تجويد ذاتها، وبلوغ حدّ الاكتمال، فارتادت مجالات ايقاعية وبلاغية عديدة، كان منها ما سمي في البلاغة العربية باسم الترصيع، وقد عرّفه النقاد والبلاغيون، ومنهم قدامة بقوله: " هو أن يتوخى فيه

تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف" (٧٨)، ويعرفه في موضع آخر قائلاً: " فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف"(٧٩). وهو ينقسم إلى أقسام عدة، فمنه ما هو صرفي ويكون حال توازن الصوائت (حركات ومدود) بالنوع، ومنه ما هو مقطعي حال توازنها مقطعياً، بقطع النظر عن نوع الصوائت، ومنه ما هو سجعي، وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة من دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية(٨٠). وإذ غايتنا التمثيل للظاهرة لا استقراؤها، نورد أمثلة تعكس ما للترصيع من حضور لافت لدى شعراء مدونتنا.

فلقد استثمر شعراء التقليدية، انسجاماً مع إستراتيجيتهم الكتابية، خصيصة الترصيع في مختلف مظاهره المشار إليها أعلاه، يقول لكبيد على سبيل المثال(٨١):

سيف انتقامك يا ذا العدل مسلول ... وسيب فضلك مأمول ومسؤول

ونحن بالفضل من عدل انتقامك قد ... عننا ففضلك للراجين مبذول...

يتلو كتاباً عزيزاً محكماً عجزت ... عن سورة مثله اللسن المقاويل

فيه اتعاد واسناد إلى أمم ... مضت ووعد وأحكام وتمثيل

مبشراً ونذيراً فاستجاب له ... من وفق الله والمخذول مخذول

فعاندته وجدت في عداوته ... قوم دعاها من الشيطان تضليل

فلم تزل تعتريهم منه أربعة ... هون ووهن وترويع وتهويل

وأنجدته أسود من صحابته ... غلب الرقاب حمى أشبالها غيل

لهم من الله في أعدائهم غفر ... حتمٌ ونصرٌ وتنفيلٌ وتنويلُ

وللعدا منهم في كل معترك ... سبيٌ وأسرٌ وتشريد وتقتيل(١٢٢)

إن هذا الترصيع الصرفي ( سيف/سيب، الفضل/العدل، اتعاد/اسناد، هون/ وهن، حتم/ نصر، تنفيل/ تنويل، سبي/ أسر، تشريد/ تقتيل) والدلالي في بعض الأحيان يولد أبعاداً إيقاعية تتعاضد مع موسيقى الإطار لتخلق فضاءً قائماً على موازنات صوتية ودلالية توصل النص في سلالته الشعرية، خاصة بالنظر إلى حقوله المعجمية التي تحيل على تضاد ثنائي، يرتد إلى سياق تاريخي هو متكأ النص وأنموذجه المرجعي، أعني العهد الإسلامي الأول وما عرفه من مواجهة وصدام بين نسقين متضادين، نسق إسلامي جديد، يحمل رؤية للعالم جديدة، ونسق اجتماعي قديم، متصلب الرؤية، متحجرها، يأبى الاستجابة للدعوة الجديدة، هكذا إذا كان الترصيع في النص أعلاه منسجماً مع الإستراتيجية العامة التي تؤسس عليها التقليدية رؤيتها الفنية والفكرية، والواقع أن الترصيع في شعر لكبيد مثله شعراء التقليدية بعامة، وخاصة في عتبتها الدنيا لدى ولد حميدا كما سنرى، جدُّ كثير، بحيث شمل مختلف المظاهر، ومنها ما أسماه محمد الهادي الطرابلسي، بالترصيع الرباعي، وهو الترصيع الذي خضعت فيه الوحدات البيتية لتقطيع رباعي وتضمنت قافية أخرى إلى جانب القافية العامة(٨٢)، ومن أمثلته قوله(٨٣):

طيبْ سرائرنا/ نور بصائرنا/ زين ظواهرنا/ بالعلم والأدب

يسّر مطالبنا/ واستر معائبنا/ واجعل مكاسبنا/ حلاً بلا تعب

ونجد الترصيع نفسه لدى ولد حميدا، والأمثلة عليه من شعره كثيرة، ومنها(٨٤):

وبَرقٌ يَلُوحُ/ وروضٌ يفُوحُ/ وَوُرقٌ تَنُوحُ/ وحبٌ جَفَا

وعيسٌ تَزُمُّ/ وَوَاشٍ يَنُمُّ / وطَيفٌ يُلِمُّ/ ورَبعٌ عفَا

ونصرِ النُّمُومِ/ وطَيشِ الحُلُومِ/ وجَهلِ العُلُومِ/ وعِلمِ الجَفَا

وَمنعِ الصَّلاَتِ/ وَتركِ الصَّلاَةِ/ وصَرمِ الزَّكَاةِ/ وهَجرِ الوَفَا

وقد يتراوح التقطيع بين الرباعي والخماسي في تواتر غير منتظم، فتطغى القافية الداخلية على القافية العامة، مما يكون له أثرٌ إيقاعي كبير، يكتسب بموجبه النص شحنه دلالية خاصة تساعد على تبين مدلوله العام بشكل أكثر وضوحاً، ومن أمثلة ذلك(٨٥):

رَاتُهُ العُربُ أحسنَهَا/ طباعاً واكرمَهَا/ واكبرَهَا/ جُدودا

وابطَشَهَا/ واقصَدَها/ رَمِيًّا وأعدَلَها/ وانجَزَهَا/ وُعُودَا

واقربَهَا/ لَدَى الهَيجَاء بَأساً وانفَعَهَا/ وأكثَرَهَا/ حَسُودا

واعذَبَها/ لِمَن وَالاهُ/ طَعماً واصلَبَهَا/ لِمَن عَاداهُ/ عُودَا

واهدَاهَا/ بِمشتَبِه المَوَامِي واشجعَهَا/ واضرَمَهَا/ وَقُودَا

واعلاهَا/ واسنَاهَا/ بُرُوقاً وأزعَجَهَا/ وأهوَلَهَا/ رُعُودَا

وايمَنَهَا/ وآمَنَهَا/ مُضَافاً وأمرَعَهَا/ وأروَاهَا/ نُجُودَا

وانحَسَهَا/ إذَا رَهِبَت/ نُحوساً واسعَدَهَا/ إذَا أمِنَت/ سُعُودُا

وأبذَلَهَا/ وأرجَحَهَا/ وَقَاراً وأجرَاهَا/ على الصَافِينَ جُودَا

هكذا يُختزل كل بيت من هذه الأبيات إلى خطاطات صوتية، تفرض وجودها الإيقاعي، وتهيمن على السلسلة الدلالية، وتسيطر على المعنى، فيصير كل جرس دالاً، لأنه يساهم، مساهمة حاسمة، في تأصيل النسق الشعري كما كرّسته السنة الشعرية في التراث النقدي.

وقد يقتصر الترصيع على تقطيع الثلاثي، ومن أمثلته:(٨٦):

سَتَبكي النَّوادي وَيَبكي النَّدى وَتَبكي القُضاةُ وَيَبكي القَضا

وَيَبكي القُرَانُ وَيبكي القِرَى وتَبكي عَلَيهِ القُرَى والفَضَا

وتبكي العُلُوم وتبكي الحُلُومُ وتَبكي البِحَارُ وتَبكي الإِضَا

إن هذا التقطيع الثلاثي، وما ترافق معه من تكرار للفعل "بكى" في صيغته المضارعة، بالإضافة إلى ما تصاقب معه من تكرار حرف القاف ( القضاة، القضا، القران، القِرى، القُرى)، وما أرفد به من قافية، كل ذلك جعل الشاهد لوحة موسيقية منادية على نفسها في القصيدة/الأم، وأكسب الأبيات شحنة دلالية تنضاف إلى المعنى العام للقصيدة.

وإذا كانت تقنية الترصيع شكلت، كما تبين من النماذج أعلاه، تقنية فنية جوهرية، ركنت إليها التقليدية، وعولت عليها كثيراً في شعرنة إبداعها، فإنها لم تكن التقنية الوحيدة المعتمدة لديها في ذلك، وإنما شاركتها تقنيات فنية وبلاغية أخرى، لعل من أبرزها

وأكثرها اطراداً، تقنية التكرار، فكيف حضر التكرار في مدونتنا، وما مدى إسهامه في تأصيل التقليدية؟.

### ٣ ـ ٢ ـ ٣ ـ التكرير:

يعتبر التكرير من أبرز عناصر البنية الإيقاعية، وأحد أهم مظاهر تشكلها، وذلك لما يتسم به من شدّة الوضوح السمعي، والكثافة الصوتية والدلالية والبنائية والقدرة الكبيرة على الربط بين أجزاء القصيدة، وقد تفطن النقاد القدامى لمكانته الإيقاعية، وحددوه في أبسط مستوياته وذلك بـ "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"(٨٧)، ولقد تناول السجلماسي التكرير بكثير من التفصيل، مبرزاً جذره اللغوي، فهو " مثال أول لقولهم: كرر تكريراً: ردد وأعاد، والتكرار فيه، وهو بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من (( فعّلت)) بلحاق الزيادة، وهي الفاء المفتوحة من أوله لقصد المبالغة، فصار بناؤه بناء آخر على غير ما يجب للفعل، كالتهدار والتلعاب..."(٨٨)، وقد عرّفه بأنه " إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع ـ أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع ـ في القول مرتين فصاعداً" (٨٩)، وأدرج فيه مجموعة من المظاهر البلاغية، مميزا بين ما يرتبط منه باللفظ وما يرتبط بالمعنى، فسمى التكرير اللفظي مشاكلة والتكرير المعنوي مناسبة.

ولقد أولى النقد المعاصر التكريرَ أهمية كبيرة وذلك لما يحتويه من طاقات فنية وتعبيرية تغني المعنى وتساعد على إعطاء وحدة للعمل وذلك من خلال مظاهره المتنوعة التي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، والواقع أنه مهما تعددت مظاهر التكرير، فإننا يمكن أن نميز في نطاقه بين نزعتين ملحوظتين: نزعة تميل إلى إقامة نوع من الاطراد والثبات، مما يجعل حركة الإيقاع مغلقة على ذاتها، نمطية ورتيبة، وهو أمرٌ يولّده الإسراف في التكرير، ذلك أن "الفضيلة لا تزال فضيلة حتى يسرف الناس فيها... وكذلك العناية بجرس الكلام يطلبها الأدباء ويستحسنها النقاد إلا حين يبالغ فيها"(٩٠). أما النزعة الثانية فهي تنحو نحو الانفتاح على فضاء النص وحركته العامة مثل مستوى الترابط والتعاقب.

ولقد تميز التكرير في مدونتنا بالنزعة الأولى، فطغت عليه صيغ التكرار النمطي المغلق

سواء على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة ، ومن ذلك على سبيل المثال، قول لكبيد(٩١):

محمد المصطفى هادي الورى فجلا ... دجنّة الشرك من أربابها الفلقُ
محمد المصطفى من تتقي ثقةً ... به الكماة إذا ما احمرّت الحدقُ
محمد المصطفى ثبت الجنان إذا ... بزّ البسالة من أربابها الفرقُ
محمد المصطفى طه المخلّص من ... بحر الضلال وقد عمّ الورى الغرق
محمد المصطفى جمّ الرماد إذا ... ما اغبرّ واحمرّ من برد الشتا الأفقُ
طه الذي خرّت الأشجار ساجدة ... له وجاءت إليه وهي تنطلق
طه الذي انفلق البدر المنير له ... ولم يكن لسواه البدر ينفلق
طه الذي شبعت ألف على سغب ... من صاعه وبه الألف الظماء سقوا
طه الذي طاب كل الطيب منه ومن ... أتباعه النعت والتوكيد والنسق
طه الذي كان في اللأواء مستوياً ... في زهده الورق المضروب والورق
يا رب صلّ على النور الذي سطعت ... حلى سناه وقفل الكون مرتتق
يا رب صلّ على الغوث الشفيع إذا ... ما ألجم الناس يوم المحشر العرق
يا رب صلّ على جالي الكروب إذا ... طال الوقوف وعمّ الغمّ والشفق
يا رب صلّ على المبعوث خاتمة ... للرسل ما اتضحت للمدلج الطرق
يا رب صلّ على الهادي الذي كملت ... منه الصفات فتمّ الخلق والخلق

هكذا اتكأ هذا الأنموذج على التكرار الصيغي، فأعاد فيه الوحدات (محمد المصطفى، طه الذي، يا رب صلّ)، خمس مرات، كأنما عدد الاستعادة، يعكس وِرْدا دينيا، يُثاب صاحبه إن أعاد الصيغ المذكورة العددَ المذكورَ، وإلا فلماذا التساوي في عدد تكرار الصيغ؟ أبعد خمس وحدات، أحسّ الشاعرُ برتابة النص وثقله على أذن المتلقي،

فاختار تغيير الصيغة، فانتقل من الأولى إلى الثانية، وكلتاهما أسلوب خبري، وكسر النسق بالثالثة التي جاءت إنشائية الأسلوب؟ أم أن هذا التكرار لا يعدو مراوحةً شكلية مغلقة تشير إلى انتهاء الطاقة الحقيقية للتجربة الشعرية، فكان الاعتماد على حركة الشكل المغلق وصياغته المكرورة عوضاً عن ذلك؟. الواقع أن تجربة التقليدية، بما هي نسق يطلب التماهي مع شاهده الأمثل، ظلت مسكونة بجوهر البلاغة العربية، وما تقوم عليه من محسنات لفظية، الأمر الذي أوقعها في أحيان كثيرة فيما عرف " بعيوب الألفاظ" التي عدّ التكرير المبالغ فيه أحدها، وذلك " كون اللفظ الواحد اسماً كان أو فعلاً أو حرفاً، سواءٌ أكان الاسم ظاهراً أو ضميراً، تعدد مرّة بعد أخرى بغير فائدة"(٩٢)، أي من دون أن تكون لذلك التكرار وظيفة إبداعية تكسب القصيدة خصيصة فنية أو دلالية جديدة، وعلى الرغم مما قد يقال عن نمطية التكرار لدى التقليدية، فإنها عزفت عليه ورأت فيه ملمحاً فنياً، يزيد من شعرية نصوصهم، ويقربها من شاهدها الأمثل، بالإضافة إلى أن ثمة عوامل نفسية واجتماعية عديدة قد تكون الواقفة خلف هوسهم بالتكرار، مما دفعهم إلى ارتياده في كل مظاهره، ومن ذلك

قول ولد حميدا(٩٣):

فَكَم عَوصَاءَ قَد حَلّت واعيَت ... اتَتهُم فَانثَنَت شَمسَ زَوَالِ

عَلَوا اعصَارَ ذِي الأرضِينَ طُراً ... كَمَا عَلَتِ الصُّوَى شُمُّ الجِبَالِ

فَكَم سَهِرُوا اللّيَالِي بِالغَوَانِي ... وكَم بِالدّرسِ قَد سَهِرُوا اللّيَالِي

وكَم سَهِرُوا بِإنشَادِ القَوافِي ... وكَاسَاتٍ كَلَونِ دَمِ الغَزَالِ

وكَم بَيدَاءَ فِي المَشتَاةِ جَابُوا ... لِتَرئِيبِ الرِّمَامِ مِنَ الجِبَالِ

وكَم جَابُوا التّنَائِفَ فَوقَ نُوقٍ ... يُحَاكِي عَدوُهَا عَدوَ الرِّئَالِ

وكَم ضَرَبُوا إذَا الأَزَبِي ألَمّت ... لِوَصلِ الرُّودِ اكبَادَ الجِمَالِ

غَدَت امِوَالُهُم فِي النَّاسِ نَهبَاً ... وَبَاعُوهَا بِأعرَاضٍ صِقَالِ

وكَم احيَوا وكَم قَتَلُوا نُفُوسَاً ... بِاشعَارٍ كَمَنثُورِ اللآلِي

إن التكرار المبالغ فيه لأداة الاستفهام (كم)، في هذا النص، قد أدى إلى محاصرة حركته وقطع نموها العضوي، وهي خصيصة تكاد تكون سمة فوقية لنصوص التقليدية في موريتانيا، خاصة بالنظر إلى تركيزها، غالباً، في التكرارعلى الأساليب الإنشائية، وذلك عن طريق الإسراف في استخدام أدوات الإنشاء، من نفي واستفهام وتمنٍ وطلب ونداء وأفعال أمر وغيرها، مما يضيق المقام عن التمثيل له، وهو أمرٌ "من شأنه تغليب قوانين الذهن وقواعد العقل وفرض رقابة الوعي الخارجي على ذلك الحيز التكراري مما تتضح آثاره في توليد تراكيب ثابتة من الجمل النمطية الملحقة بتلك الأدوات الإنشائية المتكررة"(٩٤).

تلك تقنيات إيقاعية ثلاث، انتقيناها من بين تقنيات أخرى عديدة، اتسم بها المتن الشعري التقليدي، ونادت على نفسها فيه، فأقامت جوقاً موسيقياً داخلياً تصادى مع موسيقى الإطار الخارجي، فشكّلا معا نسقاً إيقاعياً صاخباً يستجيب وسياق إنتاج المتن، على المستوى البيئي والديني والثقافي.

فعلى المستوى البيئي فإن تجربة فضاء الصحراء وانفساحه، الذي يتمثّله الشاعر، معايشة أو تخيلا، " يفرض الجهر بالكلام، ورفع الصوت بالقول لتحطيم الحدود القائمة بين الأشياء وتقريب المسافة بين المتكلم والمخاطب"(٩٥).

وعلى المستوى الديني، فإن الأثر المباشر أو غير المباشر للطرق الصوفية، وحلقاتها التعبدية وما تنبني عليه من رفع الصوت بالذكر والابتهالات والدعوات، وما يرافق ذلك لدى بعض الطرق من هيللة وهيلمة وآهات، وربما إيقاعات، كل ذلك قد يكون تسرب إلى لاوعي شاعر التقليدية، فتصادى في نصه، مما انعكس على إيقاعاته الداخلية والخارجية.

أما على المستوى الثقافي، فإن حنين شاعر التقليدية إلى الجواهر المثلى في التاريخ، قد جعله، كما سبق الذكر، يطلب الأنموذج الإيقاعي للقصيدة العربية القديمة كما تشكل في ذاكرة الإنسان العربي، وتطلع إليه الشعراء في كل العصور لتقليده وبلوغ شأوه الإيقاعي.

هكذا فعلت البنية الإيقاعية في إكساب التقليدية خصائصها الذاتية، وهي بنية كما بينا ذات طابع مغلق، تأخذ الحركة فيها طابعاً لولبياً لا تطورياً، إذ مهما فعلت السياقات المحلية فيها، فإنها تظل تراوح المكان ذاته ، وتحتفظ بالخصائص الإيقاعية والدلالية ذاتها، ذلك أن الفن مهما طلب جماله، فإنه يظل تجلياً لعقل جمعي باطن، يتراسل معه الخصائص، ويتبادل التأثر والتأثير، وهو مبدأ سبق أن أقررناه في مستهل هذا الباب، حيث العقل العربي لا يفكر، إلا انطلاقاً من أصل أو انتهاء إليه، أو بتوجيه منه.

وإذا كانت البنية الإيقاعية للتقليدية كما رأينا بدت مغلقة البناء، فما ذاك إلا لكونها

نواة صلبة لخطاب شعري مغلق على مرجعه الديني واللغوي، منكفئ عليهما، غايته كما أجلينا، التماهي مع شاهده التراثي الأمثل، سواءٌ أكان شاهداً عَقَدياً أم شاهداً فنياً، إنه خطاب لا علاقة له بواقع قائليه المعيش، ولا بمتلقيه على السواء، إلا من حيث هو واقع تراثي متخيل، تسعى الذات إلى تمثله أنموذجاً في التفكير والتعبير، وهو ما جعل الممارسة الشعرية التقليدية ملتزمة أشد الالتزام بمراسم القول الشعري، كما قننتها الشعرية العربية القديمة وبحدود المغامرة التخييلية كما أقرها الخطاب الديني في عهد السلف الصالح، على الرغم من وجود خروقات غرضية قليلة تؤكد القاعدة، متمثلة في غرضي "الهجاء" و"الغزل" عند الشاعر محمد ولد حميدا، غير أنها خروقات قابلة للتأويل والانسجام مع بنية النسق الديني.

والواقع أن التقليدية الموريتانية كما رسمنا ملامحها في هذا الفصل شهدت على المستويين الفكري و الفني مع النصف الثاني من القرن العشرين تطوراً كبيراً، فعلى المستوى الأول أضحى الخطاب الديني خطاباً ينادي على نفسه خياراً وطنياً، مما جعل النص الديني والفقهي منه على الخصوص يتنزّل على الواقع، يُكيِّفه ويتكيف معه، في مسعى للإبقاء على نواة نسقه قائمة على سوقها في جميع تجليات الحياة الوطنية، وهو أمر ساوقنا تطورات سياقه في الفصل الثاني من الباب الأول، وأبنّا أثرها عليه خطاباً يطلب مرجعه في واقع محلي وإقليمي ودولي زئبقيٍ، موّارٍ.

أما على المستوى الثاني فقد سعت التقليدية إلى التحلل شيئاً فشيئاً من بعض مراسم الشعرية العربية القديمة، وأضحت خطاباً غايته الإبلاغ لا البلاغة، مما ترجمته نصوص الكثير من الشعراء المنضوين تحت لواء الحركة الإسلامية (٩٦)، وهو تطور يستحق وقفة نقدية متأنية لاستجلاء دلالاته السياقية والنسقية.

وعلى الرغم من هذا التطور على المستويين المذكورين، إلا أن التقليدية ما زالت كما أبنا في مقدمة هذا الفصل نسقاً شعرياً حياً يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة وهو أمرٌ ليس بالمستغرب، في مجتمع كموريتانيا، ما زال مثقفوه والشعراء منهم يرفعون ألوية قبائلهم وجهاتهم عالية على سارية العلم الوطني.

هكذا إذن بدت لنا التقليدية نسقاً شعرياً يطلب شاهده التراثي الأمثل، وقد تجلى لنا كيف خبأت وراء بنيتها وخصوصاً الإيقاعية منها، نسقاً دينياً مغلقاً، بسط سلطته عليها وهيمن حيث التأثيم أداة تلقيها، والمماثلة رؤية منتجيها في الإبداع.

غير أن التقليدية في بنائها الإيقاعي المغلق وانكفائها الداخلي على مرجعها وتحققها نسقا شعريا يخبئ خلفه نسقاً دينياً متحكماً في الجسد الاجتماعي، سوف تتراجع على المستوى

الشعري شيئاً فشيئاً، من دون أن تختفي، ليهيمن عليها نسق شعري آخر، يكسر نسقية الإيقاع، وينفتح على المرجع في مختلف تحققاته، ويُخبئ خلفه نسقاً ثقافياً يوجه التلقي تعظيماً، ويتحكم في الإبَداع طلباً للتشابه مع الشاهد التراثي الأمثل. فما هي أهم سمات وخصائص هذا النسق، وإلى أي حدّ فعل في إشاعة وتسويق مرجعيته النسقية ومرجعه الواقعي؟

# الفصل الثاني

# النسق التجديدي

**عتبة:**

من البدهي أن التاريخ الثقافي كما الأدبي ما هو إلا جملة من الاستبدالات النسقية، substitution des systémes إذ سرعان ما تنغلق الأنساق وتتصلب فترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل عندها انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة، لها خصائصها وآليات اشتغالها الخاصة، وتجلياتها الإبداعية المميزة، هكذا حال النقلة من نسق التقليدية العربية إلى نسق آخر جديد، نسق متسع المشهد، ممتده على خارطة الثقافة العربية، متعدد التجلي، يتخذ في الأغلب من سياق إنتاجه وتلقيه المحليين بنيته الداخلية وآليات اشتغالها، غير أن محليته تلك خلقت له جملة من السمات الفوقية أعطته طابعه النسقي، مما أغرى الخطاب النقدي العربي المعاصر إلى ضمّ أطرافه في تسميات زئبقية، موارية، مستجلبة طوراً من التراث باسم تأصيل يستجيب لشرط حضاري موهوم، ومستعارة أطواراً من الآخر الأوروبي رغبة في حداثة تقطع دابر كل تقليد، غير أنها في الحالتين تُغيِّب النصوص، وتُقصي سياقَها إنتاجاً وتلقياً، هذا فضلاً عن إقصارها الدرس على السمات الجمالية الشكلية، في أسلوب انتقائي، يستجيب لمنطلقات نظرية قبلية، أما البحث الاستقصائي عن دلالة تلك السمات وتراسلها مع السياقات المحلية، وعلاقة ذلك بالبنية الذهنية العميقة في الثقافة والمجتمع، فأمرٌ لا يدخل أصلاً في برامج الخطاب النقدي العربي، مشرقاً ومغرباً، اللهم ما كان من ذاك عرضاً، في سياق تحليل نص ما أو ظاهرة معينة.

لقد خلقت هذه المنهجية التعميمية، وما نتج عنها من بعد مدرسي روّجت له المناهج الدراسية، فهماً مغلوطاً لهذا "الشيء" الذي يكسر طوق التقليدية، ويسعى إلى انتاج قيم فنية وفكرية جديدة، وما انبنى على ذلك كله من تحولات جمالية، طالت مفهوم الشعر وتلقيه، الأمر الذي دفعنا في هذا الفصل إلى إعادة التفكير في هذا "الشيء" مجدداً، والعمل على توصيفه، وإدراك مدى تطابقه أسماءً وسماتٍ مع النص الموريتاني الذي خرق طوق التقليدية، وهو النص الذي كثيراً ما نبزه المشتغلون به، سواء أكانوا من أبنائه أم من غيرهم، بأسماء لا يحمل من سماتها النّزر، ولا من خصائصها القليل، إن هو إلا المجهود المدرسي الأدنى،

والتغاضي عما تقوله النصوص، وتمليه السياقات، الأمر الذي سيدفعنا إلى معاينة هذا "الشيء" محلياً واستقصاء إبدالاته الإيقاعية وعلاقتها بشاهدها التراثي الأمثل من جهة، وبإطارها المرجعي الذي يعطيها بعدها النسقي من جهة أخرى.

## ١ ـ المشهد بين التوصيف والتسمية

بدأت ملامح هذا المشهد تتشكل عربياً مع انبثاق السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث بدأ شعراء هنا وهناك يعلنون تذمرهم من حال الشعر والثقافة العربيين، وضرورة تجاوز ما هو قائم من شعر يكرّس التقليد ويقدّس الماضي، إلى أفق إبداعي آخر، لا يتخذ شاهده الشعري الأمثل من الماضي التراثي وإنما يراه في المستقبل، الذي يمثله في الغالب الآخر الأوروبي. هكذا تعالت أصوات عربية في مناطق جغرافية عديدة، في مصر وبلاد الشام والمهجر الأمريكي، وغيرها، كل حسب شرطه الثقافي والاجتماعي والتاريخي، معلنين ضرورة إبدال الرؤية إلى الأنموذج الشعري القديم كطريقة وحيدة في البناء النصي وكملاقة مخصوصة باللغة والتخيل والخيال، فأعلنت في هذا السياق حركات أدبية عن ذاتها، تارة في بيان أدبي يترجم عن موقف جمالي موّحد، وطوراً في تجمع ثقافي، تعبّر منشوراته عن توجهه الإبداعي الجديد، فظهرت حركات من قبيل "أبولو" و"مدرسة الديوان" والرابطة القلمية" و"المهجر" و"مدرسة الفجر السودانية" وغيرها(١). ثم امتدّ المشهد شيئاً فشيئاً، ليطال المغرب العربي فلمعت شرارته فيه، بحسب الشروط الموضوعية التي عاشها شعراء كل قطر، وبحسب استجابتهم لتلك الشرارة في ضوء الوعي النظري والنصي الذي كانوا تلقوا بعض عناصره من خلال بعض الترجمات القليلة التي اطلعوا عليها من الأدب الغربي ومن استعادة النص الأثر الذي وجدوا سبيلاً إليه في كتابات بعض أبنائهم وخصوصاً أبا القاسم الشابي ورمضان حمود بالجزائر وعبد الكريم ثابت بالمغرب(٢). فكانت بذلك تونس والمغرب والجزائر أول من تلقى من المغرب العربي صدى ذلك الرجع، فانفعلت به وتفاعلت معه، ثم في زمن ثقافي لاحق كانت ليبيا، فموريتانيا، وذلك لاستحكام التقليدية في أدبيهما، وانعدام تربة سياقية تنبت فتثمر، وخصوصاً موريتانيا، مما سنفصل فيه القول لاحقاً.

هكذا استشرت شرارة هذا المشهد، فاتسع وانتشر، واستطاع أن يوحد جغرافيته الثقافية، وإن بعد لأي وتفاوت في الزمن الثقافي، كل حسب مساق تاريخه وسياق واقعه المحلي، وهو إذ يقوم بذلك إنما يعلن عن انبنائه على التعدد والتنوع والاختلاف، وعلى التأبي على الاختزال في سمات تضيّق التوصيفَ أو تسميات تؤسس لهوية مغلقة عمياء، غير أن

الخطاب النقدي العربي، مسكون برسم الحدود، واستعارة الأسماء، وإقامة كيانات لغوية غايتها حجب الكثرة والتنوع والخصوصيات، في مسعى لتعويض واقع ثقافي مأزوم، تجلياته أكثر من أن تعدّ، لعل أزمة المصطلح منها في سياقنا، أكثر جلاءً وألح طرحاً، ذلك أن " الترجمة أو الاقتراض أو التعريب كثيرا ما تخضع في الثقافة العربية للحظ فتصيب فتكون" رمية من غير رامٍ" وتخطئ أحياناً كثيرة فيودي الخطأ إلى نتائج وخيمة في المجال العلمي والثقافي والسياسي(٣).

هكذا اختزل الخطاب النقدي هذا المشهد في تنوعه، غير عابئ بسيرورته التاريخية، ولا بسياقات تشكله، طوراً عن طريق "التطويع" وأحياناً عن طريق "التوالد من الداخل"، على حدّ توصيف محمد بنيس(٤)، فأما نماذج التطويع فهي: الرومانسية، والرومانتيكية، والرومانطيقية، وأما نماذج التوالد من الداخل فهي: الإبتداعية، والتخييلية، والوجدانية، "والفرق بين الترجمة يبلغ مكان القراءة، مكان الغرب في تسمية "التطويع" ومكان الشرق العربي في نماذج "التوالد من الداخل" "(٥). غير أن التسمية في كلا الحالين لا تسم كل جزئيات المشهد والصفة لا تنطبق على الموصوف في تعدده الجغرافي، وخصوصاً في موريتانيا، سواء من حيث هي دال يحمل ذاكرة الثقافة الأولى التي انتجته ورسمت حدوده الدلالية، أو من حيث هي مدلول ولدّته سياقات مغايرة، لا في منبتها الأصلي فحسب، وإنما في التربة الثانية التي استزرعت فيها، أعني المشرق العربي، بل وبعض أجزاء المغرب العربي، وهو أمر للأسف الشديد كان على النقاد الموريتانيين أن ينتبهوا إليه، وألا ينجروا خلف إغرائه المدرسي، ولكن هيهات ينفك الهامش من المركز، وأنّى للصدى أن يتحرر من الأثر، هكذا طفق النقاد الموريتانيون يسمون تحققات هذا المشهد في موريتانيا بأسماء شتى، تجمع بين التطويع والتوالد(٦)، في ارتباك شديد يعكس شعوراً داخلياً مسكوتاً عنه، بعدم انطباق الاسم على المسمى، وهو ما استشعرته إحدى الباحثات الموريتانيات بحس شعري مرهف، من دون أن تطاوعها روح الباحثة في التنصل منه قائلة: " وبالرغم من التوجس الذي نحمله تجاه تيار رومانسي في بيئة صحراوية قاسية، فإن هذه النزعة خلّصت العبارة الشعرية من الخطابية والتسطح..."(٧)، إذ لكأن تلك النزعة بالرغم من التوجس الحاصل، أمرٌ مسلم به سلفاً، وكفاك أن المنزع نفسه في استزراع هذا المصطلح في الأدب العربي قد سلكه باحث وشاعر مثل محمد بنيس، بالرغم من ولعه بمساءلة المصطلحات، ووعيه الحاد بكون تبنيه إياه هو مجرد موقف تحيزي قبل أن يكون مسلكاً تقنياً، قائلاً: " نختار موقفاً نقدياً بالأساس ونحن نتبنى مصطلح الرومانسية العربية الذي يبين مثل غيره، عن وظيفته من خلال الخطاب"(٨)،

ذلك أن الرومانسية كما أعلن الباحث نفسه قبل ذلك بقرابة عقد من الزمن " هي كالملمح في كل شعر، ولا يمكن أن يكون هناك شعر ليس فيه رومانسية، إن الشاعر لا يمكن أن يكون غير رومانسي مئة بالمئة، فحين ما يكون هكذا يكون كاتباً أو ناقداً أو سياسياً"(٩). ذلك أن الرومانسية حسب ناقد آخر(١٠)، ما هي إلا حالة دفينة في النفس تعبر عن ذاتها تلقائياً بعفوية الشعور والحدس وتعبِّر عن الطبيعة والزمن والحرية والهبائية والكينونة المتجسدة والماورائية ومن ثم فمن الطبيعي أن تكون ملمحاً لصيقاً بالشعرالعربي، لا الحديث منه وحسب وإنما القديم كذلك ، إذ ليست تجربة الطلل إلا تجربة رومانسية " فيها تعبير عن حتمية الزوال وفيها البكاء والاستبكاء، فيها الحرقة والوداع والغياب وموت الأشياء ونار الوجد المتأججة في صدور المحبين، كلها صفات تجعل الطلل رمزاً رومانسياً، حتَّم على الشاعر اعتناقه... أما في العصر العباسي فقد كثر وصف الطبيعة التي أصبحت عند غير شاعر ملجأ وملاذاً كما هي للرومانسي(١١).

إن هذه الرؤية التي تمركز النزعة الرومانسية في صلب التجربة الشعرية وتجعل حضورها شرط كينونتها، وخصوصاً في التجارب الشعرية اللاحقة على التقليدية، هي رؤية يكاد يجمع عليها جلّ النقاد الذين تعاملوا مع تلك التجارب، يستوي في ذلك المشارقة والمغاربة، غير أننا نحسب أن تلك الرؤية تنطلق من تصورات قبلية لا تجعل في حسبانها العوامل التالية:

١- **الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية الأوروبية:** وهو أمر لا يقتصر فقط على تتبع التحولات الدلالية التي شهدتها كلمة الرومانسية في اللغات الأوروبية، وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث عن أصولها التاريخية والفلسفية، وعن تباينها في الزمن وتعددها في الجغرافيا وتمايز تصورات أصحابها وتقاطع مواقفهم من الذات والإنسان والعالم، مما جعل تعريفها كحركة فكرية وفنية وأدبية يتعذر على الدارسين، الأمر الذي دفع آرثر لوفجوى A.O.LOVEJOY وهو أحد منظريها إلى القول إن كلمة رومانتيكي "أصبحت لا تعني شيئاً، فهي لم تعد قادرة على الإشارة إلى أي شيء لأنها لا تكاد تشترك إلا قليلاً بين كل بلد وبلد آخر، فهناك رومانتيكيات عديدة ربما اعتمدت على مركبات فكرية مختلفة ومتباينة إلى حدٍّ بعيد(١٢)، على أن الفروق بين الرومانسيات حسب رأيه لا تعتمد على الفروق القومية أو اللغوية بمفردها وإنما أزيد من ذلك على الأصول والبنيات الفكرية لتلك الرومانسيات وعلى السياقات التاريخية التي ولّدتها، " فهناك حركة بدأت في ألمانيا في تسعينيات القرن الثامن عشر، وهي الحركة الوحيدة التي يحق نسبة الرومانسية إليها بلا منازع، لأنها اخترعت الاسم لغايتها. وهناك حركة أخرى بدأت معتدلة بصورة قاطعة في إنجليترا في

أربعينيات القرن الثامن عشر، وهناك حركة أخرى بدأت في فرنسا سنة ١٨٠١، واتصلت بالحركة الألمانية وتسمَّت باسمها. وهناك مجموعة من الأفكار السخية غير المتوافقة التي يمكن العثور عليها عند روسو. وهناك جملة أشياء أخرى تدعى بالرومانسية عند أدباء مختلفين، وإن إطلاق باحثين مختلفين الاسم نفسه على كل هذه الأحداث ليس بدليل على أنها متماثلة في الجوهر، كما يصعب اتحاذ هذا الرأي ذريعة لذلك"(١٣) . هكذا إذاً يتعذر تعريف الرومانسية وتعيين حدودها، وكل محاولة إنما تظل في حدود المقترح، لأنها غير جامعة ولا مانعة، إذ أقصى ما في وسعها كما يعترف هوكس فيرتشايلد في بحثه الموسوم " تعاريف الرومانتيكية" (١٤)، أن تؤكد على جانب دون آخر، كالقول بأن الرومانسية رجوع إلى الطبيعة أو إعادة إحياء الاهتمام بالماضي أو التحرر في الأدب، أو الولع بالعجائب أو غلبة الخيال في الأدب، ولعل هذا ما دفعه إلى اقتراح تعريف يعتقد أنه يتجاوز مختلف تلك التعريفات، يقول:

" اسمحوا لي إذن أن اقترح التعريف الآتي: الرومانتيكية هي محاولة في مواجهة العوائق الواقعية المتزايدة، للاحتفاظ –أو تبرير- تلك النظرة الموهومة عن العالم والحياة، التي تجيء نتيجة لمزج خيالي بين المألوف والغريب، وبين المعروف وغير المعروف، والواقعي والمثالي، والمتناهي واللامتناهي، والمادي والروحي، والطبيعي وما فوق الطبيعي"(١٥).

إن هذا التعريف بالرغم من مسعاه إلى الشمولية لما تتسم به ثنائياته من عمومية، يظل مجرد مقترح، غير أن الأهم فيه كون الأطراف الأولى من ثنائياته تلك تمثل الجانب "غير المتعالي" من الرومانسية، أما الأطراف الثانية فتمثل العنصر "المتعالي" منها. وهو تصور منهاجي يسعى إلى لمِّ أطراف مختلف التعريفات التي قدّمت للرومانسية، وذلك بالتركيز على الدوافع السيكلوجية بدل الاعتماد على التجلي الأدبي وحده. غير أن الرومانسية في مجلاها الأدبي هي مبتغى نقاد الأدب، وهي الحركة الأكثر انتشاراً وتأثيراً، لذا سعى مؤرخو الأدب إلى اقتناص السمات الفوقية التي تجمع كثرتها وتوحد تعددها وتجعل منها نسقاً إبداعياً ذي خصائص معروفة، يقول رنيه وليك:

" لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دُعي رومانسياً في أنحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك المفاهيم نفسها الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، والأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية المحدثة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيراً ما يجري بحثها كالذاتية والنزعة القروسطوية والفولكلور، إلخ... هذا الاستنتاج أو

تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص، لأن كلاً منها يتصف بأهمية خاصة لجانب من جوانب الكتابة والأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا إلى الشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري"(١٦).

هكذا كانت الرومانسية في أوروبا موحدة السمات الفوقية بالرغم من ما أشرنا إليه من تنوع أملته في الغالب الشرائط التاريخية والثقافية لعهد الأنوار وما تلاه، وتأثيرات فكر العقلانية على ثقافات البلدان الأوروبية، وانطلاق الثورة الصناعية وظهور فئة بورجوازية تقود المجتمع بدل المؤسسات الكلاسيكية، فحيثما كان تأثير هذه العوامل ضعيفاً كان ثمة للرومانسية في خصائصها المشتركة حضورٌ أكبر كخيار ضدٌ الواقع السائد وتحكم تقاليده(١٧).

والواقع أنه بغض النظر عن هذه الأبعاد التاريخية والثقافية للرومانسية الأوروبية، فإن تمثلها لا يكتمل ما لم يتمَّ القبض على أسسها النظرية المشتركة التي قامت عليها أغلب تجاربها، وهو أمر بسطت فيه أغلب الدراسات التي اهتمت بها القولَ، مما يمكن العودة إليه في مظانه(١٨)، غير أننا نشير فقط إلى أن فهم الرومانسية في صيغتها الجمعية يتوقف على استيعاب رؤيتها الفلسفية لمجموعة من المفاهيم، لعل أبرزها مفهوما: "الذات" و"الخيال".

فلقد احتل مفهوم الذات النفسانية **Subjectivité** في التجربة الرومانسية مكانة مركزية إلى الدرجة التي يمكن القول معها إن ("الحركة الرومانسية يمكن أن تعرَّف كتشريف للذات" مقابل تهميشها أو ردعها في السابق)(١٩)، فلقد أعطت الفلسفة الرومانسية «الذات» أهمية خاصة، بحيث يتم من خلالها إدراك العالم الخارجي، الذي لم يكن بالمستطاع إدراكه من دونها، ذلك أن الذوات هي التي تخلق عالمها الخارجي الموضوعي «ومن شأن هذا النظر أنْ يجعل من الذاتي خالقاً للموضوعي، ومن «العالم الداخلي» للذات العارفة أساساً لصورة العالم الخارجي لديها، وأن يقدم الشعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة.

على أن تلك الذات يصعب تعريفها أو الإمساك بها أو معرفة الأسباب المؤدية إلى اكتشافها وتبلورها ونموها وذلك لكثرة قلقها وتقلبها، وللتداخل بينها وبين العالم الخارجي، متأثرة في ذلك بعوامل عديدة تعمل على توليد الأفعال اللامتوقعة والمتضادة، ويفسر هذا التصعيد للذات، في التجربة الرومانسية، ازدهار أدب السيرة الذاتية (أدب المذكرات واليوميات والاعترافات، والرسائل الحميمية الزاخرة بالمشاعر) ضمن سياق الأوضاع التي جعلت من

مرحلة ما بعد الثورة مرحلة أزمات وجدانية، حملت معها حساسيات مستجدة وتغيرات عميقة في علاقات الناس جميعاً.

أما مفهوم الخيال فلقد احتل بدوره مكانة مركزية في التجربة الرومانسية، حيث يمكن إدراك فهمها له في ضوء اختلاف نظرتها إليه عن النظرة الكلاسيكية وطريقة ممارستها للصور والرموز والأساطير، فلقد كان العقل عند الكلاسيكية أهم ملكات الإنسان وكانت فلسفتها تحاصر الخيال وتخشى «شطحاته» وعلوه، وتعده ملكة «فوضوية». أما الرومانسية فقد جعلت منه الملكة الأولى، لدى الإنسان، الملكة الخالصة، القادرة على الوصول إلى الحقيقة، فهو يمثل عندها مفهوماً أساسياً، وله خصوصيته التي تميز بها، لأن الشعر بدونه لا يكون شعراً، وعليه فإن كبح جماحه إنما يعني إنكارَ أمر ضروري لأية تجربة شعرية.

من هنا رأت الرومانسية في الخيال "قدرة تشكيلية خلاقة" وأداة للمعرفة قادرة على تحوير الأشياء والرؤية من خلالها حتى لو لم تكن أكثر من زهور وضيعة، إنه لم يعد بالنسبة إليها "مجرد قدرة على الرؤية، وشيئاً بين بين، بين الحس والعقل، كما كان الحال عند أرسطو أو أديسون، كما أنه لم يعد يعني حتى قدرة الشاعر على الاختراع، الذي تصوره هيوم وعدد كبير من أصحاب النظريات في القرن الثامن عشر، كقدرة على الجمع بين الحس الفطري وبين ملكة أحداث التداعي وملكة التصور، ولكنه بدا قدرة خلاقة يستطيع العقل اعتماداً عليها استبصار الواقع وإدراك الطبيعة كرمز لشيء كامن وراءها أو بداخلها، لا يدرك عادة"(٢٠).

هكذا تعتبر العودة إلى الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية الأوروبية حين الرغبة في استثمار مفاهيمها في النقد العربي أمراً جوهرياً، حتى لا يكون ذلك الاستثمار فاقداً لمسوغاته العلمية والمنهجية، ومتكئاً على أوجه شبه واهية لا تبرر إطلاق أحكام معيارية طالما انطلق منها النقد العربي، خصوصاً مع غياب الوعي لدى أغلب النقاد العرب بالعامل أدناه.

٢ ـ السياقات المحلية: وهي سياقات قلّما نظر النقاد إلى خصوصيتها، فعمموا في غيابها الأحكام، وجعلوا من المسلم به ضرورة مسايرة الشعر العربي لمثيله الأوروبي، من دون جعل اعتبار للتمايز الحضاري والمعرفي بين الأدبين، وهو أمر تفطن إليه مبكراً عبد الله كنون، فأعلن رفضه إياه بقوله: " وأبعد من هذا الصواب ربط الأدب العربي بمدارس الأدب الأوروبي وتطبيق آرائه عليه، من غير مراعاة للفروق الجوهرية بين الأدبين في نشأتهما وبيئتهما،

وفي فنونهما وأغراضهما، فالرومانسية مثلاً لم تسُد في عصر أدبي أو تسيطر على طبقة من الشعراء حتى تكون مدرسة مستقلة لها عهد معروف ورواد معروفون كما كان عليه الأمر في أوروبا"(٢١)، وهو الرأي نفسه الذي إليه خلص مصطفى الشليح فيما يخص بانتفاء وجود مدارس أدبية في الشعر المغربي، نتيجة لتباينه لا مع الشعر الأوروبي وحسب، وإنما أكثر من ذلك مع الشعر بالمشرق العربي، يقول: " ونخلص في خاتمة هذا المبحث إلى أنه من العسير الجزم بتوفر المغرب على مدارس شعرية أسوة بالمشرق، وإلى أن شاعراً يمكن أن يختزن تلك التجارب ليختزلها في تجربة خاصة تمارس عليها الثقافة المغربية سلطة في تشكيلها وصياغتها"(٢٢). وإذا كان ذاك حال الحضور الرومانسي في الشعر العربي بصورة عامة، والشعر المغربي بصورة خاصة، فما بالك به في الشعر الموريتاني بصورة أخص؟

إننا نحسب أن أي ادعاء بحضور رومانسي في ذلك الشعر إن هو إلا مصادرة قبلية مسكونة بهاجس المقابلة ووازع المقارنة، لا يركن أصحابها إلى النصوص بما هي أنساق ولا إلى السياق بما هو رحم للإبداع وحاضنته الأولى، ولعل هذا ما جعل بعض الذين اشتغلوا بالشعر الموريتاني بالرغم من انسياقهم لتبني الحضور الرومانسي فيه، ومن ثمَّ الانطلاق قبلياً من التصورات الرومانسية وطلبها في النصوص، ينزعون إلى استدراك عابر، يعلنون فيه تحفظهم من التحيز الذي اختاروه، ذلك أننا في موريتانيا – كما يعترف أحد الباحثين- "نصطدم بغياب شعراء جعلوا من الرومانسية طريقة لازمة لهم، ربما كان استمرار التقليدية بسبب الشروط التاريخية والثقافية التي مرت بها البلاد في القرن العشرين قدرا بمثابة العائق الذي لم يسمح لنسمة الرومانسية أن تعبر إلى القصيدة إلا بعد عقود من تعرف المركز الشعري العربي"( ٢٣). والواقع أن هذا الاصطدام المعلن في الشاهد، وذاك التوجس الذي حملته الشاعرة بنت البراء، تجاه "تيار رومانسي في بيئة صحراوية قاسية"، لم يمنع الباحثين ولا غيرهم ممن تعاملوا مع التجربة الشعرية الموريتانية من تبني مفهوم الرومانسية، والبحث له عما يعضد وجوده في ذلك الشعر، غير عابئين بخصوصية النصوص إنتاجاً وتلقياً.

هكذا إذاً نعتقد أن غياب النظر في الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية الغربية وتغييب السياقات المحلية في مختلف تمظهراتها، هما العاملان الرئيسان الواقفان خلف انصياع الخطاب النقدي العربي لسلطة هذه التسمية وتجلياتها المفهومية والاصطلاحية "تطويعاً" أو "توالداً من الداخل"، الأمر الذي جعلنا نعيد النظر في المسألة كرّة أخرى، ونتنكب ذاك المسلك، منحازين إلى تسمية واصفة، نعتقد أنها تكتسب من المرونة الإجرائية ما يجعلها براء من أي حكم معياري، قد يُميّع القراءةَ ويُفقد النصوصَ أصالتَها.

## ٢- تعيين النسق وحدّ المتن

إذا كانت التقليدية كما قاربناها في الفصل السابق قد اتكأت على آلية المماثلة في علاقتها بالشاهد التراثي الأمثل، فإن هذا النسق قد اعتمد على آلية المشابهة، بما هي ائتلاف في بعض الخصائص واختلاف في بعضها الآخر، لأن أي نسق أدبي جديد مهما سعى إلى تأسيس خصائصه الخاصة يظل يطمح لأن يكون له امتداد في الأنساق التي سبقته، مما يجعله يخلق التباساً بين الأثر الأدبي وتطوره، وهو التباس لن يرتفع ما لم يجعل الباحث في حسبانه مختلف السياقات التي ولّدت ذلك النسق، لأن تبنين الأنساق وخصوصاً الشعرية منها لا يرتد إلى تحولات في المضامين والأشكال الجمالية وحسب، وإنما هو أكثر من ذلك راجع إلى تحولات في أنماط الحياة العامة ومضامينها الاجتماعية والفكرية والجمالية مما سبقت لنا مقاربته في القسم الأول من هذا العمل، وهي أنماط ومضامين تخلق أطرها التواصلية الخاصة بها: الناتجة عن طبيعتها الذاتية وخصوصية مكوناتها من جهة، والمحافظة ببنيتها الصلبة على ديمومة تلك الطبيعة وخصوصية ذلك التكوين من جهة ثانية(٢٤).

هكذا انطلاقاً من هذا التصور في فهم علائق الأنساق الأدبية وتطورها، أعدنا النظر مجدداً في مختلف التوصيفات والتسميات التي أطلقها الخطاب النقدي على هذا "الشيء" الذي سعى إلى اختراق التقليدية، في مختلف البيئات العربية، وخصوصاً في موريتانيا، ذلك أنها كما بينا أعلاه توصيفات وتسميات، مهما تعللت بشواهد منتقاة تظل تحترف المواربة في تعيين الحدود، فهي من جهة تخون منطلقاتها النظرية بتغييب الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية، ومن جهة أخرى، تيتّم النصوص بفصلها عن سياقاتها التي أنتجت فيها واستهلكت. لذلك فإننا سنتبنى مصطلح "النسق التجديدي" اسماً وسمة لهذا "الشيء"، وهي تسمية لئن كانت دارجة في بعض الممارسات النقدية إلا أن ذلك لا يجعلنا نستنكف عنها، وذلك لما تحمله من طاقة إجرائية، تكسب هذه القراءة تماسكها وانسجامها، خصوصاً بالنظر إلى ما تولدّه مادتها اللغوية من دلالات.

فالتجديد في اللغة من أصل الفعل "تجدد" أي صار جديداً، جدده أي صيّره جديدًا وكذلك أجدّه واستجده، وكذلك سُمّي كل شيء لم تأت عليه الأيام جديدًا.

ومن خلال هذه المعاني اللغوية يمكن القول: إن معنى التجديد في الأصل يبعث في الذهن تصورًا تجتمع فيه ثلاث دلالات متصلة:

أ- أن الشيء المجدد قد كان في أول الأمر موجوداً وقائماً وللناس به عهد.
ب- أن هذا الشيء أتت عليه الأيام فأصابه البلى وصار قديماً.
ج- أن ذلك الشيء قد أعيد إلى مثل الحالة التي كان عليها قبل أن يبلى ويخلق.

هكذا فالتجديد في الدلالات أعلاه مجتمعة، يترجم عن نقلة نوعية من نسق قديم تآكلت خصائصه المتصلة بسياقات متجاوزة زمنياً، لم يعد لها حضور ولا تفاعل مع البنى الثقافية والاجتماعية المعيشة، إلى سياقات أخرى فاعلة ومشاركة في إنتاج خصائص جديدة تكسب ما تبقى من خصائص النسق القديم سمات جديدة، تعطيه مشروعية التشكل خلقاً آخر والتسمي باسم مغاير للقديم. وهو تعريف نحسبه ينطبق على التجربة الشعرية العربية التي تحللت نسبياً من سلطة التقليدية وإن ظل بينهما من أواصر الرحم والقربى، ما يجعلهما، متصلين ومتعايشين، فلم يكن التجديد كما ترجمت عنه تلك التجربة قطيعة مع التراث ولا هدماً لبنية الشعر القديم، بل كانت علاقته بهما علاقة ترداد ورنين، من هنا كان عدولنا عن التسمية التي درج عليها النقاد لهذه التجربة، ذلك أن الرومانسية في أصلها الأوروبي قد "توجهت بمشروعها إلى هدم شمولي للثقافة الكلاسيكية، وتوسع مجال الهدم إلى الدولة بمؤسساتها الدينية والسياسية والأدبية هادفة بذلك إلى إعادة بناء تصور مغاير للإنسان والثقافة"(٢٥)، وهو أمر لم يكن في برنامج التجربة الشعرية العربية التجديدية، وخاصة في موريتانيا، لأن تلك التجربة في حقيقتها وعلى اختلاف تجلياتها، جاءت تجسيداً لتحولات بنيوية عميقة طالت المجتمع والثقافة، حيث انتظم المجتمع لأول مرّة في التاريخ الموريتاني، منذ الحقبة المرابطية، في كيان دولة وطنية مستقلة، وانزاحت الثقافة من هيمنة النسق الديني المتأصل في التفكير والتعبير إلى نسق ثقافي آخر منفتح، لا على مختلف حقول المعرفة التراثية وحسب، وإنما على الثقافة الأوروبية المعاصرة كذلك، إن عبر الوسيط المشرقي أو عبر الترجمة والتعريب، مما سبق أن أفضنا فيه القول في الفصل الثاني من القسم الأول.

وإذا كنا في فصل التقليدية قد فصلنا كيف أن خطابها، خبأ تحت بنيته الإيقاعية نسقاً دينياً أبنا ملامحه من قبل، ظل المتحكم فيها وظلت المترجمة عنه، فإننا تمشياً مع خياراتنا النسقية ذاتها، سنسعى في هذا الفصل إلى تبيان كيف أن هذا النسق بدوره كان يخبئ تحت البنية نفسها نسقاً ثقافياً ذا سمات خاصة يتراسل معه تأثرا تأثيرا، ويفعل الواحد منهما في الآخر، حيث النسق الثقافي يوجه النسق الشعري والنسق الشعري يديم النسق الثقافي وينشره ويروج له.

وإذا كان النسق الثقافي كما سبق توضيحه قد هيمن في أعقاب تراجع وضمور النسق الديني، من دون أن ينفيه نفياً مطلقاً، فإن تحولا في الخطاب الشعري قد رافق ذلك، وإن بانزياح أقل، حيث بدأت البنية الإيقاعية جراء ذلك تشهد اختراقات وتصدعات، تترجم عن إبدال ثقافي واجتماعي مختلف نسبياً، لأن البنية الإيقاعية ما هي إلا تعبير مجرد عن بنية القوانين والأنظمة الثقافية والاجتماعية، ومن أجل مقاربة هذا التحول، عمدنا إلى اختيار مدونة نراها تمثل ذلك المشهد الذي اشترك في تشكيله جيل من الشعراء وقعوا تحت تأثير العوامل السياقية نفسها واستخدموا في إبداعهم الأدوات الفنية نفسها ، ومن ثمة، اشتركوا، كل حسب كسبه الإبداعي، في إنتاج سمات فوقية موحّدة، خولت لنا وسم منجزهم الشعري بـ"النسق التجديدي".

هكذا وقع اختيارنا على الديوانين التاليين:

١- حديث النخيل: للشاعر محمد كابر هاشم.

٢- دمع الغروب: للشاعر محمد عبد الله بن عمرُ.

إن هذين الديوانين بما هما نصوص انتقاها صاحباها، من ضمن نصوص أخرى عديدة كتباها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، يمثلان عينة أنموذجية للجيل الذي أنتجه النسق الثقافي المذكور، وعبّر بدوره عنه أصدق تعبير، ولعل اختيارنا لهما عائد إلى العاملين التاليين:

أ ـ أن كلا الشاعرين كما تترجم عن ذلك سيرتاهما الذاتية(٢٦)، بقدر ما يمثل كل واحد منهما، ذاتاً مبدعة، يمثل، في الآن نفسه، أنموذجا للتلقي الجمعي، الذي يعكس النقلة النوعية التي مرّ بها أفق التلقي في المجتمع الموريتاني من التقليدية إلى التجديد، ذلك أنه حيثما "يوجد خطاب يوجد مجتمع، وهذا المجتمع يملك بنية إكراهية عميقة تظل تتحكم في حركة التواصل وتنمط أشكالها، تقبل وترفض وتصنف، وهي ليست محصورة في موقع الاستقبال، بل إنها حاضرة حضوراً فعلياً في وعي الذات المرسلة كذلك، وفي إدراكها "(٢٧)، ولعل هذا ما يفسر الفروق الناتجة عن التنقيح والتحوير بل والاستبعاد، الذي مارسه الشاعران على بعض نصوصهما، كما تداولها الناس قبل النشر، وبينها كما ظهرت في الديوانين(٢٨).

ب ـ أن الديوانين ظهرا في الوقت نفسه (٢٠٠٧)، وهما إن كانت طبيعة نشرهما غير الرسمي، أخلتهما من توثيق الطبعة، إلا أن ما يهمنا هو أن نصوصهما شكلت آخر الخيارات الإبداعية لصاحبيهما، سواء أكان ذلك على المستوى الفني أم كان على المستوى الدلالي،

خصوصاً بالنظر إلى ما أشرنا إليه أعلاه من تنقيح وتحوير.

هكذا سنعتمد هذين الديوانين باعتبارهما متنا نصياً واحداً، يمثل نسقاً شعرياً، ذا سمات إيقاعية مخصوصة، أعادت ترتيب علاقته بالشاهد التراثي الأمثل، وأوقفته على الأعراف بين مسايرة التقليد ومغايرته، كل ذلك وهو يُعبِّر عن هيمنة نسق ثقافي ولّدته سياقات تاريخية واجتماعية مخصوصة. فما هي تلك السمات؟ وهل لها من التراكم والاطراد ما يسمح لنا بعزلها وتعيينها، ومن ثمَّ إعلانها نسقاً شعرياً منادياً على نفسه إنتاجاً وتلقياً؟

## ٣ ـ البنية الإيقاعية: الخروج من الأنموذج

### إضاءة

عندما نسخ الواقع الثقافي والاجتماعي مرحلة الاستعمار وإرادة التحصين، وأعلن عن ميلاد مجتمع جديد منتظم ضمن أطر مؤسسية جديدة كذلك، وجد جيل المرحلة نفسه، وهو المتشبّع بالتراث ونماذجه المثلى، في مواجهة واقع مطّرد، سيال، سماته تفكك البنى التقليدية، ونمو التطلع الفردي والجماعي، للانعتاق من أسر مخلفات الاستعمار وأعوانه، وميلاد ثقافة هاجسة من مختلف تلك التحولات، عندها سعى شعراء هذا الجيل إلى ارتياد " شعر تختلج به الذات، وتتبلج مشاعرها، وينبض به الخاطر، فَيَرْفَضُّ سلسالاً، طِمْحَةً يرنو إليها من (أدركته حرفة الأدب)، ويتغياها من اختبر القولَ، وآنسته بلاغتُه، أو مخض الكلام فاستبقت إليه حروفُه وأصواتُه، أو شخص بالسمع فامتلكته إيقاعاتُه"(٢٩)، ولكن أنّى له ذلك وهو المعبأ بالتراث، المتمثل لكافة حقوله، المحتمي به من الغرق في واقع يدير ظهره للماضي وأشكاله الرمزية؟. هناك حدث في نتاجه الشعري فصام بين ما يريد التعبير عنه، من إشكاليات معيشة وبين طرائق تصريفه إياها، فكانت الأولى يتسع فضاؤها كلَّ يوم، ويتعقد، تحت تأثير عوامل داخلية وخارجية، وكانت الثانية متحققة في الشكل القديم، تضيق شيئاً فشيئاً، كلما احتدمت رغبة الذات في التعبير عما يعتمل داخلها، حتى إذا ما اتسعت الرؤى، وضاقت عليها العبارة، لم تجد تلك الذات بُداً من خرق طرائق تصريف القول، والخروج على طاعة الخليل، بعد أن عملت جهدها على تكييف عمود الشعر، ولواحقه، مع ما أرادت قوله، ولكن هيهات الأمر على تلك الشاكلة يستقيم، فما ذاك الاتساع وهذا الضيق إلا تجلياً لبزوغ نسق ثقافي كان خافتا إبان انحباس الشعر في قطاعات غرضية رسمية توجهها مراسم الفقهاء، وتحكمها حدود الحلال والحرام.

ومن أجل مقاربة هذا التحول وذاك الفصام، وتطويق السمات الإيقاعية الفوقية التي نتجت عنهما، سنعمد تمشياً مع ذات المنهجية التي قارينا بها التقليدية، إلى تتبع التحولات والتعرّجات بل والاختراقات التي شهدها الإيقاع الخارجي في المتن المختبر، ثم نتبعه بترسم الظواهر المطردة في الإيقاع الداخلي، مؤولين كل ذلك انطلاقاً من النسق الثقافي المتحكم في إنتاج الخطاب وتلقيه.

### ٣-١ ـ الإيقاع الخارجي: بين المسايرة والمغايرة

إن النقلة التي شهدها الوعي الجمعي الموريتاني بالظاهرة الأدبية من تحكم النسق الديني إلى بروز وهيمنة النسق الثقافي، قد رافقتها نقلة وتطور على مستوى بنية الإيقاع الشعري، وخصوصاً في تجليها الخارجي، الذي تدرجت مستوياته، تدرجاً متصاقباً مع تطور السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية مما سبقت لنا مقاربته، في القسم الأول.

#### ٣ ـ ١ ـ ١ ـ الوزن

من أجل الإمساك بسمات الوزن وتطويقه لدى التجديدية، ارتأينا تقسيم المتن إلى بنيتين فرعيتين، وذلك بحسب علاقتهما بالشاهد الأمثل مسايرة أو مغايرة، حيث القصيدة العمودية التي تشمل ٥٤ نصاً من المتن، و قصيدة التفعيلة التي تشمل ٧ نصوص فقط.

وسوف نبدأ بالنصوص العمودية، متتبعينها وزناً، وذلك من أجل الكشف عن الأساس الإيقاعي الذي انطلقت منه، وما تقف عليه من مساحة وعمق في قاعدة البنية الأم، ذلك " أن نظام التطابق بين البنية الإيقاعية الأم والبنية الوليدة قد لا يعني لأول وهلة، سوى بنية إيقاعية واحدة يحكمها نظام وحدة البيت والوزن والقافية هنا وهناك"(٣٠)، غير أن الأمر ليس على تلك الشاكلة، فاتكاء البنية الوليدة على عناصر مخصوصة من دون غيرها من مكونات البنية المجردة، سواء أكانت تلك العناصر رئيسة كالأبحر والقوافي، أم كانت اختيارية كالإيقاعات الداخلية، كما سنرى، كلها أمور تضفي عليها خصوصيتها، وترسم علاقتها بالبنية الأم مماثلة أو مشابهة، فما هي الخيارات الوزنية التي اتكأت عليها، وكيف كان تصريفها إياها، وما دلالة ذلك في إطار حركة الأنساق وإبدالاتها؟

**النسب المئوية لاستثمار البحور في المتن بحسب عدد القصائد والأبيات**

| البحور | عدد القصائد | النسبة | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| البسيط | ٢٢ | ٪٤٠,٧٤ | ٣٤٢ | ٪٤٢,٩١ |
| الخفيف | ٢٠ | ٪٣٧,٠٣ | ٣٣٣ | ٪٤١,٧٨ |
| الرمل | ٠٧ | ٪١٢,٩٦ | ٧١ | ٪٨,٩٠ |
| الرجز | ٣ | ٪٥,٥٥ | ٣٩ | ٪٤,٨٩ |
| المتقارب | ٢ | ٪٣,٧٠ | ١٢ | ٪١,٥٠ |
| المجوع | ٥٤ | ٪١٠٠ | ٧٩٧ | ٪١٠٠ |

إن أول ملاحظة تسجل على هذا الجدول، هي محدودية البحور الواردة فيه، وهي قلّة نحسبها عائدة في الأساس إلى سببين اثنين:

ـ انفتاح المرجع: وهو أمر نتج عنه كما ألمحنا أعلاه، اتساع في الرؤية والرؤيا، أوجد فائضاً من الدلالة، ضاقت عليه الأشكال، وتصلبت دونه أدوات تصريف المعنى، فكأن الأبحر المثبتة في الجدول، هي وحدها في منظور شعراء المتن التجديدي، القادرة على التعبير عن تجربتهم، دون غيرها من بقية بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولا شك أن هذا الانفتاح المشار إليه، هو نتيجة مختلف التحولات السياقية المذكورة في حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث، فلقد كان الشعر الموريتاني قبل القرن العشرين بل ومع التقليدية، شعراً مرتبطاً بلحمته البيانية أكثر من لحمته العلامية، مما خلق بينه وواقعه المعيش قطيعة، تمثلت على المستوى الأدبي، في خلو أو ندرة حضور أثر المحيط الاجتماعي لحياة (منتجيه) في نصوص أشعارهم، في مقابل حضور قوي لثقافة هؤلاء... " وهي سمة" جعلت منه شعراً شبه مغلق على مرجعه الداخلي، من حيث إنه لا يوظف معطيات الخارج ( المحيط الطبيعي والاجتماعي) في الإبانة عن معانيه الشعرية، وبناء مجازاته وصوره الشعرية إلا بمستويات من الحضور ضئيلة لا نكاد نلمس من خلالها دوراً كبيراً الأثر للمرجع الاجتماعي في أدبية هذا الشعر وشعريته، الأمر الذي جعل مرجع هذه الأدبية مرجعاً تراثياً ثقافياً بالأساس"(٣١). غير أن هذه السمة ما فتئت أن تراجعت إلى الخلف بحكم ما أشرنا إليه من تبدل في الوعي الجمعي، وتحول في البنية الاجتماعية وإبدال في المرجعية الثقافية، من جرائها انفتح هذا الشعر على مرجعه " باعتباره أداة توظف للإبانة عن المعاني الشعرية بمستويات فنية ومجازية مختلفة يختلط فيها الطبيعي والاجتماعي الشعبي، وباعتباره موضوعاً يتخذه الشاعر موضوعاً

لتجربته الشعرية، يكسر به نسق الاحتذاء بالأغراض والمضامين التقليدية"(٣٢).

ولعل استمرار فاعلية هذه البحور، لدى التجديدية، وقدرتها على مسايرة الانفتاح النصي، عائدة في الأساس إلى البنية الإيقاعية التي تنبني عليها، فالبحور أعلاه، بالرغم من توزعها بين المزج (البسيط، الخفيف) والصفاء (الرمل، الرجز، المتقارب)، إلا أنها، عدى المتقارب، تقوم على تفعيلات مشتركة توحدها إيقاعياً، حيث البسيط والخفيف والرجز يشتركون في تفعيلة (مستفعلن)، والخفيف والرمل يشتركان في تفعيلة (فاعلاتن)، وهكذا فهي بحور موّحدة الجذر الإيقاعي، مما أكسبها طاقة إيقاعية كبيرة، خصوصاً بالنظر لما تتسم به تلك التفعيلات من مرونة تعطيها القدرة على توليد خيارات إيقاعية عديدة.

- **تراجع هيمنة الشاهد الأمثل:** إذا كانت التقليدية في علاقتها بالشاهد الأمثل تقف معه على الأرضية نفسها، طلباً لمماثلته، وكان خطابها ينطلق من الماضي في اتجاه الحاضر، بحيث يتنزل الأنموذج التراثي على اللحظة الحياتية بغض النظر عن مدى انسجامه معها، فإن حركة الزمن لدى النسق التجديدي، تتجه من الحاضر إلى الماضي، فلا يتم استدعاء الشواهد المثلى في التاريخ إلا من حيث هي مستجيبة للتجربة الحياتية المعيشة ساعة كتابة الشاعر لقصيدته، ذلك أن غاية شعراء هذا النسق ليست المماثلة مع الأنموذج التراثي، وإنما المشابهة معه احتماء من الذوبان في واقع يهدد الذات الفردية والجماعية، فهم يعون تماماً أن التراث قد انقطع زمنياً، وأنه لا يمكن استعادته مطلقاً، إلا ما كان منه فاعلاً في اللحظة المعيشة، بل إن أجمل ما فيه بالنسبة للتجربة الشعرية، إن هو إلا بعده الخيالي الذي يوسّع مخيال الشاعر، ويعطيه القدرة على تجاوز الواقع المتدني، يقول محمد عبد الله بن عمر من قصيدته الموسومة "وستغزو الفضا بسهم أبي حية النميري":

**خيال**
**خيال ولكنه**
**خيال تراث**
**وأجمل ما في التراث**
**الخيال(٣٣).**

هكذا لم يعد التراث يمارس هيمنته المطلقة على شعراء هذا النسق، كما كان الحال مع التقليدية، التي سعت جهدها إلى توظيف كافة الكفاءات العروضية من أجل بلوغ الأنموذج التراثي في أمثل تحققاته، لم تعد البنية الإيقاعية المجردة للشعر العربي غاية التجديدين، لذلك أصبحوا يرتادون التحولات الوزنية التي لم يكن لها حضور كبير لدى

التقليدية، هكذا وظفوا مجزوء الرمل والرجز، فكتب محمد كابر هاشم في الرمل نصين(٣٤)، وكتب محمد عبد الله بن عمر فيه ثلاثة نصوص(٣٥)، وكتب كلاهما في مجزوء الرجز نصاً واحداً (٣٦)، وهو توظيف لئن قلّ، فدلالته في سياق تجاوز إيقاع التقليدية بينة، بل في كسر النسق الاجتماعي الذي ولّد التقليدية وقامت بدورها على حراسته، ذلك أن هذين البحرين راقصان، صالحان للغناء، خصوصا في مجزوئيهما، وهو ما كان، حيث تمّ تلحين وغناء تلك النصوص خاصة نصي محمد كابر هاشم في مجزوء الرمل، الأمر الذي ساعد على تجسير الهوة الاجتماعية بين متعاطي الشعر الفصيح وفن الغناء في المجتمع الموريتاني، وهما من سبقت الإشارة إلى ما بينهما من تنابذ خلقه تناقض المشاغل، وأدامه السرد الشعبي.

وإذا كانت نوعية البحور ونسب ورودها، كما هي مثبتة في الجدول، كفيلة بإبراز السمات الفوقية لهذا النسق التجديدي، وكذا درجة انزياحه عن التقليدية، فإن ذلك لا يعني، أن شعراء هذا النسق موحدون في الخصائص الإيقاعية، وإنما هناك فروقات تختلف من شاعر لآخر، وهو ما يعكسه الأنموذجان موضوع الدراسة، حيث يمثل أولهما (محمد كابر هاشم) عتبة النسق السفلى، ويمثل ثانيهما (محمد عبد الله) عتبة النسق العليا، ومن أجل إبراز تفاوت استخدام البحور ونسبها بين العتبتين، نثبت جدول توظيفها لدى كل شاعر:

**النسب المئوية لاستثمار البحور بحسب عدد القصائد والأبيات**

**في ديوان "حديث النخيل"**

| البحر | عدد القصائد | النسبة | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| الخفيف | ١٣ | ٪٣٦,١ | ٢١٨ | ٪٤٢,٥ |
| البسيط | ١٤ | ٪٣٨,٨٨ | ٢١٤ | ٪٤١,٧١ |
| الرمل | ٤ | ٪١١,١١ | ٢٨ | ٪٥,٤٥ |
| المجتث | ٢ | ٪٥,٥٥ | ٢٦ | ٪٥,٠٥ |
| الوافر | ١ | ٪٢,٧٧ | ١٧ | ٪٣,٣١ |
| الرجز | ١ | ٪٢,٧٧ | ٥ | ٪٠,٩٧ |
| المتقارب | ١ | ٪٢,٧٧ | ٥ | ٪٠,٩٧ |
| المجموع | ٣٦ | ٪١٠٠ | ٥١٣ | ٪١٠٠ |

**النسب المئوية لاستثمار البحور بحسب عدد القصائد والأبيات**

**في ديوان "دمع الغروب"**

| البحر | عدد القصائد | النسبة | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| **البسيط** | ٨ | ٣٢٪ | ١٢٤ | ٣١,٢٠٪ |
| **الخفيف** | ٧ | ٢٨٪ | ١١٩ | ٣٠٪ |
| **الكامل** | ٣ | ١٢٪ | ٤٥ | ١١,٣٣٪ |
| **الرمل** | ٣ | ١٢٪ | ٤٣ | ١٠,٨٪ |
| **الرجز** | ٢ | ٨٪ | ٣٤ | ٨,٥٥٪ |
| **الطويل** | ١ | ٤٪ | ٢٥ | ٦,٣٪ |
| **المتقارب** | ١ | ٤٪ | ٧ | ١,٧٥٪ |
| **المجموع** | ٢٥ | ١٠٠٪ | ٣٩٧ | ١٠٠٪ |

إن أول ما نلاحظه في الجدولين أعلاه، هو ورود بحري الخفيف والبسيط في الصدارة، وهو ورود قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أنه استمرار لأثر التقليدية على شعراء هذا النسق، والواقع أن الأمر ليس كذلك، لأن رتبة البحرين لدى التقليدية كما رأينا، أعلى منها ها هنا، فالبسيط احتل المرتبة الثالثة والخفيف المرتبة الخامسة، وإنما التأويل كما نعتقد، عائد إلى طبيعة البحرين الإيقاعية، ذات البنية المركبة من تفعيلتين أشرنا إلى ما لهما من مرونة وطواعية، من جهة، ومن جهة أخرى، إلى الأبعاد النفسية التي يتمتع بها هذان البحران، فالبسيط كما يقول عبد الله الطيب، من أعظم البحور العربية أبّهة وجلالة وهو لما له من أصل رجزي لا يكاد يخلو من الجلبة، لذا تكاد صبغته على وجه الاجمال تكون إنشائية،(٣٧)، وهي صفات تجعله مرشحاً للاستمرار في التجربة التجديدية، وأما الخفيف فهو بدوره مرن، طيع الإيقاع ونتيجة لذلك فقد أثبت الدرس الحديث أن استخدامه " كان يكثر في القديم من طور أدبي إلى طور، وأن اتجاه الشعراء إليه يعظم، وقد تأكدنا من مثل ذلك في الشعر الحديث بالدرس والتحليل والإحصاء والترقيم... فوجدنا – أنه- يأتي الثاني في ترتيب بحور العروض حسب نسبة الاتجاه إليه في شعر أحمد شوقي، كما بينا أن من مظاهر المرونة التي يتميز بها صلاحيته لتُنَظّم عليه القصيدة مهما يكن غرضها أو موضوعها"(٣٨).

هكذا نبرر احتلال هذين البحرين للصدارة في المتن المدروس، وما تفاوتهما في الرتبة في

الجدولين، إلا دليلاً على التفاوت بين العتبتين، وهو تفاوت تتسع شقته بالنظر إلى اشتمال كل جدول على بحرين، لا يوجدان في الجدول الآخر، حيث المجتث والوافر في الأول، والكامل والطويل في الثاني.

وإذا كان المجتث كما يقول إبراهيم أنيس، لا نكاد نعلم عنه شيئاً قبل عصور العباسيين، حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة، أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها، وكانت نسبة شيوعه في الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه(٣٩)، وهو ما أخذ به شعراء هذا النسق، وإن بحظ قليل، فإن البحور الثلاثة الأخرى كانت نسبتها في الشعر القديم عالية، بل ولدى التقليدية كما سبق أن بينا، مما يعني أنها بالرغم من قلةِ نسبتها في الجدولين، بقايا مترسبة في اللاشعور من سلطة الشاهد الأمثل، وخصوصا في تحققاته في المتن التقليدي، وهي سلطة لئن كشف عنها إطار العروض الخليلي الذي صرَّف فيه شعراء هذا النسق نصوصهم، مهما كان تحيزهم إلى أبحر من دون غيرها، أو كانت الإبدالات التي يمارسونها داخله، قد ظلت تمارس فعلها عليهم، وإن تفاوتوا في ذلك، خاصة على مستوى بقية البنى الشعرية، وهو أمر سبق أن أعدنا أسبابه في دراسة لنا سابقة(٤٠) إلى عاملين هما:

١- طبيعة بنية الايقاع في الشعر العربي (الشعر القديم) التي تحولت في الذاكرة العربية إلى تعبير رمزي، أصبحت بموجبه القصائد المكتوبة في إطار تلك البنية مهددة بالتلاشي في مدونة الشعر القديم إيقاعاً ولغة وأسلوباً، ذلك لكون أجزاء العروض وتفاعيله قد ارتبطت ارتباطاً عضوياً وثيقاً بموازين اللغة العربية وصياغتها الصّرفية وتحولاتها الدّاخلية وتراكيبها الخاصة بالإضافة إلى ما يتمتع به قانون وحدة البيت الشعري من صرامة تفرض نفسها على حدود التركيب اللغوي الذي يمارس بدوره صرامته وقهره على حركة المعنى.

٢- ثراء المرجعية التراثية لجل شعراء هذا النسق وخاصة المرجعية الشعرية التي لا تقتصر على الشعر العربي القديم وحسب، وإنما تشمل كذلك الشعر الموريتاني القديم، كما سبق تبيانه.

وعلى الرغم من هذين العاملين اللذين ظلا يشدان شعراء هذا النسق، إلى الشكل العمودي، وما عاضدهما من بنية اجتماعية تقليدية يحكمها إيقاع متكرر رتيب ورقابة خارجية صارمة، فإن إكراهات الواقع المعيش، وميلاد أطر تنظيمية جديدة تتجاوز البنى التقليدية، وانبجاس الوعي بالذات الجمعية انتماء تتسع دوائره، واحتضان ثقافة أدبية ونقدية جديدة، وافدة من الشرق العربي، كلها عوامل فعلت في الذات الشاعرة، فولّدت داخلها رغبة

في الانعتاق من أسر الأطر المفروضة سلفا، والتحرر من قبضة البنية الخليلية الآسرة، فارتادت على حذر وتوجس قصيدة التفعيلة، كسرا للنسق وسعيا إلى ملاحقة الرؤى المتسعة. هكذا جاءت قصائد التفعيلة في المتن على الأبحر التالية:

**نصوص التفعيلة في المتن**

| البحر | حديث النخيل | دمع الغروب |
|---|---|---|
| الرجز | ١ | ٢ |
| المتقارب | ١ | ٢ |
| الكامل | ٠ | ١ |

إن قلة هذه النصوص التفعيلية، واقتصارها على الأبحر الصافية، القائمة على تفعيلة أحادية، بالإضافة إلى عدم التمكن من استغلال الجوازات الممكنة في تلك البحور، مما نعرض عن الدخول في تفاصيله صفحاً، كلها أمور تبين محدودية الخرق الذي أمكن لشعراء هذا النسق إيقاعه على البنية الإيقاعية الأم، غير أنها في الآن نفسه تترجم عن مدى الرغبة الجموح لديهم، في الانعتاق من أسر تلك البنية، كما أن تجاورها في المتن مع النصوص العمودية يعكس مدى التجاذب الحاصل في هذا النسق بين الحركة، ممثلة في الوعي الجديد الهاجس من مختلف التحولات السياقية، والسكون، مجسداً في البنية الثقافية والاجتماعية التقليدية، التي تأبى الإزاحة وتصد كل دخيل.

وإذا كانت البنية الوزنية في تحققاتها العمودية والتفعيلية كما تتبعناها أعلاه، قد جسدت انزياحاً إيقاعياً عميقاً آذن بميلاد نسق شعري جديد، فهل عاضده نظام التقفية في ذلك؟ أم الأمر لا يعدو جموحا ما فتئ أن صدته القافية بسدها المنيع؟

### ٣ ـ ١ ـ ٢ ـ القافية: من الوحدة إلى التعدد:

لن نعود ثانية للحديث عن القافية ومكانها في الشعر العربي، فذاك أمر سبق أن ألمحنا إليه عرضا في فصل التقليدية، وإنما نكتفي بالتشديد على الترابط العضوي بينها و بين الوزن، مما يجعل أي خلخلة أو خرق لأحدهما، يعني انسحاب ذلك على الآخر، وهي حقيقة، تنبه إليها العرب القدامى، وسجلوها بحدس نقدي مرهف، ومن ذلك ما أوصى به بشر بن المعتز الشاعر، بقوله:

"وإذا أردت أن تعمل شعراً، فاحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وأحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً، ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً، ومتجعداً جلفاً"(٤١).

والواقع أن هذه العلاقة الترابطية بين القافية والوزن، متأتية من كون القافية علاوة على وظيفتها التكوينية في البيت، هي في الآن ذاته صورة صوتية ومستوى بنائي للجملة الشعرية، إنها نواة مركزية في بنية الإيقاع الخارجي، وعليه فتتبعها في المتن، سيسمح لنا باكتشاف المنافذ الخفية التي اخترق منها شعراء هذا النسقِ، نسقَ التقليدية، وبتتبع آثارهم وهم يتحررون شيئاً فشيئاً من ضوابطها وقيودها الفنية، فضلاً عن رؤيتها النسقية للمجتمع والتاريخ. ومن أجل تحقيق تلك المهمة، سنتعامل مع القافية إجرائياً، في ثلاث مراحل، نعتبرها وسمت تاريخها لدى هذا النسق ورسمته.

١- القافية الموحدة:

يلتزم أغلب شعراء هذا النسق بالقافية الموحدة، نسجاً على المنوال الخليلي الذي ما زال المتحكم في أغلب تجاربهم، إذ بذلك الالتزام وحده يستطيعون استمالة المتلقي، الذي ما زال يماهي بين الشعر ووحدة القافية، فهل أرواء تلك القوافي، مشدودة إلى شاهد التقفية الأمثل، أم كانت استجابة لمقتضيات تجاربهم الشعرية، ودفعاً بالقافية صوب إيقاع الواقع، ومتطلبات الذائقة الجديدة؟

للإجابة عن هذين السؤالين سوف نعتمد تمشياً مع مسعانا النسقي أسلوب الإحصاء، وذلك لتلمس الأرواء المشتركة في المتن، ثم تعرج على كل مجموعة شعرية بمفردها، لتلمس الفروق بين العتبتين:

حظ الحروف من الورود رويا في المتن

| الرتبة | الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ن | ٨ | ١٥٤ | ٪٢٣،٠٨ |
| ٢ | د | ٨ | ١٠١ | ٪١٥،١٤ |
| ٣ | ب | ٥ | ٩٣ | ٪١٣،٩٥ |
| ٤ | ل | ٦ | ٨٧ | ٪١٣،٠٤ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٥ | ق | ٥ | ٨٢ | ٪١٢،٣٠ |
| ٦ | م | ٤ | ٧٧ | ٪١١،٥٤ |
| ٧ | ر | ٦ | ٧٣ | ٪١٠،٩٥ |
| المجموع | | ٤٢ | ٦٦٧ | ٪١٠٠ |

إن أول ملاحظة على هذا الجدول، هي قلة الحروف التي اعتمدها المتن روياً، وهي قلة لئن جاز لنا تأويلها وفق المبدأ الذي أوّلنا به قلة البحور لدى هذا النسق، حيث ذهبنا إلى أن اتساع وعي الشعراء بواقعهم نتج عنه ضيق في أساليب تصريف تجاربهم، أقول، إذا جاز لنا ذلك، وهو تأويل لا نقطع بملامسته ثلج اليقين، فإننا نرى أن هذه القلة في الأرواء قد ترتد بدورها إلى التأثير اللاشعوري لتاريخ الشعر العربي على شعراء هذا النسق، ذلك أن كثرة الحروف في الروي أو قلتها، لا تعزى إلى أية خصيصة ذاتية في الحروف، أو أي سياق خارجي، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، وهو أمر أدركه أبو العلاء المعري بحس نقدي دقيق، وسجله في إحدى إلماعاته، في مقدمة لزومياته، فقال:" فأما المتقدمون فقلما ينظمون بالروي حروف المعجم، لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً من الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن، وهذا شيء ليس يخفى، والمحدثون أكثر تحققا بالنظام لأن فيهم قوما مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كديوان كثير من أشعار العرب. وهذا أبو عبادة وله شعر جمّ ولا أعلم له شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ."(٤٢).

وإذا كانت قلة هذه الحروف الواردة في الجدول تعزى إلى كثرة ورودها في أواخر الكلمات العربية، كما تبين أعلاه، فإنها تعزى كذلك إلى كثرة شيوعها روياً لدى عامة شعراء العربية، وخصوصاً منها الحروف: النون والباء والراء واللام والميم والدال، لأنها أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات، " ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين (= الحركات)، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع"(٤٣).

هكذا كان شعراء هذا النسق، بالرغم من مسعاهم إلى التحلل من سلطة القافية، واجتناب الإغراب فيها، انسجاماً مع مضامينهم الجديدة، ملتزمين، بكل خصائص التقفية العربية على المستويين الفني والدلالي، مجتنبين عيوبها المعروفة. غير أن هذا القول لا يعني البتة أنهم كانوا في ذلك سواء، أو أنهم غيبوا ذواتهم، في مسعى لمسايرة الذائقة الجمعية الغارقة في جب الذاكرة التراثية، وإنما عمل كل شاعر على العزف منفرداً كلما وجد ذاته تدندن على ربابة روي معين، حتى ولو لم يكن لذلك الروي من الشيوع ما يكفي، هكذا تفاوتت العتبتان، وكان ذلك على النحو الذي يبينه الجدولان التاليان:

حظ الحروف من الورود روياً في "حديث النخيل"

| الرتبة | الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ن | ٤ | ٧٥ | ١٩،١٢٪ |
| ٢ | ب | ٤ | ٦٩ | ١٦،٧٠٪ |
| ٣ | ل | ٥ | ٦٧ | ١٦،٢٢٪ |
| ٤ | د | ٥ | ٤٨ | ١١،٦٢٪ |
| ٥ | ر | ٣ | ٤١ | ٩،٩٢٪ |
| ٦ | أ | ٢ | ٣١ | ٧،٥٠٪ |
| ٧ | م | ١ | ٣٠ | ٧،٢٦٪ |
| ٨ | ق | ٢ | ٢٧ | ٦،٥٣٪ |
| ٩ | س | ٢ | ٢٥ | ٦،٠٥٪ |
| المجموع | | ٢٨ | ٤١٣ | ١٠٠٪ |

حظ الحروف من الورود روياً في "دمع الغروب"

| الرتبة | الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ن | ٤ | ٧٩ | ١٩،٧٠٪ |
| ٢ | ق | ٣ | ٥٥ | ١٣،٧١٪ |
| ٣ | د | ٣ | ٥٣ | ١٣،٢١٪ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ٤ | م | ٣ | ٤٧ | ٪١١،٧٢ |
| ٥ | ع | ٣ | ٣٥ | ٪٨،٧٢ |
| ٦ | ر | ٣ | ٣٢ | ٪٧،٩٨ |
| ٧ | ح | ٢ | ٢٨ | ٪٦،٩٨ |
| ٨ | ي | ١ | ٢٥ | ٪٦،٢٣ |
| ٩ | ب | ١ | ٢٤ | ٪٥،٩٨ |
| ١٠ | ل | ١ | ٢٠ | ٪٤،٩٨ |
| ١١ | ض | ١ | ٣ | ٪٠،٧٤ |
| المجموع | | ٢٥ | ٤٠١ | ٪١٠٠ |

وإذ نتكفي بمعطيات الجدولين أعلاه، لما فيهما من تبيان الفرق بين العتبتين، تجنباً للدخول في تفاصيل صوتية لا تأخذ هذه الدراسة نفسها بها، فإننا نكتفي بالإشارة فحسب إلى ما لفت انتباهنا من كثرة استخدام هاء الوصل في روي العديد من النصوص، وعلى مختلف المجاري، وخصوصاً في ديوان "دمع الغروب"، ٠ حيث وردت فيه أربعة نصوص هي: "حنان شارون" ص١٧، "بصراحة"، ص ٣٧ و"علاوة" ص ٣٩، و"سلم التكريم"ص٥٥.

وإذا كانت القافية الموحدة بما هي تجسيد لذاكرة تراثية، تتجاوز الشاعر إلى المتلقي، هي المهيمنة في المتن التجديدي، وكان للشاهد التراثي الأمثل دور كبير في استدعاء روي من دون غيره، فإن رغبة الشعراء في التحلل من أسر المواضعات التراثية والإكراهات الاجتماعية، دفعتهم إلى مواجهة عتو الروي والميل إلى تعدد القوافي، إنصاتا لاختلاجات ذواتهم، وكبحا لسلطة التراث. فكيف تجسّد ذلك في المتن؟

### ب. تعدد القوافي:

لقد سبق أن اشرنا إلى أن التناقض المتنامي في وعي الشعراء بين ما يريدون قوله وطرائق تصريفهم إياه، قد نتج عنه انفصام العلاقة تدريجياً بين عنصري التلازم الموسيقي في النص التقليدي: الوزن والقافية، مما جعل الشعراء يبحثون عن مسلك فني يعيد إلى تلك العلاقة لحمتها، بحيث يحافظ من جهة على شروط الإيقاع التقليدي ويستجيب من جهة أخرى لمقتضيات الواقع السيال والرؤى المتسعة، وهو ما وجدوه في تعدد القوافي، لما لهذا النوع من سوابق في التراث، حيث إنه على قلته فيه كان على حدٍّ تعبير إبراهيم أنيس " يمثل الشعر

الغنائي في أوضح صوره، حيث كان (الشعراء) في غزلهم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم، يلجؤون إلى تنويع القافية والتفنن في نظامها" (٤٤).

هكذا لجأ شعراء هذا النسق إلى تعدد القوافي، وخصوصاً منهم الشاعر محمد كابر هاشم، إذ توجد في ديوانه "حديث النخيل" ستة نصوص(٤٥) عزفت على هذا الخيار، واستغلته بأساليب عديدة، تراوحت بين التوزيع الثنائي والثلاثي وأقصاها الرباعي، وهوخيار بلا شك يكسب النص أبعاداً فنية ودلالية جديدة، فنحن نعرف ما للقافية من اتصال بالمفردات وائتلاف مع الألفاظ التي ترد فيها القوافي أو تسبقها في البيت الواحد، مما يجعل سيطرة قافية واحدة على دائرة المعنى والألفاظ من شأنه أن يقلص من إمكانية اتساع الذات الشاعرة وتدفق أبعادها، كما أن تنويع القوافي يساعد الشاعر على تلوين مشاعره وعواطفه بدلاً من صبها في قالب صوتي واحد، ومن ثمّ عاطفي واحد أو متقارب، كما هي الحال في فن الموسيقى.

ولعل هذا الأمر قد أدركه شعراء هذا النسق، ووزعوا نصوصهم وفقه، بل وعنونوا بعضَها بناء عليه، ومن ذلك قصيدة محمد كابر هاشم، التي تحمل عنوان "موعظة في ثلاث شعب"، حيث وزعها على مجموعات ثلاث تتبني كل واحدة منها على قافية، يقول:

| | |
|---|---|
| جُلى هي الزورة الميمون طالعها | جُلى منافعها.. جلى منازعها |
| جاءت وأمتكم ثكلى مفجعة | قفر مرابعها.. وخم مراتعها |
| يا فاتح العرب ذا تموز يعرب من | ذؤابة العز من قحطان أو مضرا |
| شعب به طارق مرت مراكبه | من مجد أمته يستلهم العبرا |
| يا فاتح العرب يا تموز إن لنا | سؤلا خلاصته: أن وحدوا العربا |
| من المحيط إلى ذاك الخليج ففي | توحيد أمتنا نصر على الغُربا |

فالمراوحة بين روي العين المسندة بهاء الوصل، ورويّي الراء والباء، قدر ما يُمايز بين "شعب الموعظة" تُخوِّل للشاعر التقاط أنفاسه، كي يعزف على جرح آخر من جراح أمته، كما تفتح أفق المتلقي لاستقبال "الشعب الثلاث"، وهي "شعب" لن تتضح معالمها، ما لم تختلف صواها وإشاراتها، وهو ما يحققه تعدد القافية. ولعل الشاعر أدرك ما لذلك التنويع من قيمة

إيقاعية ودلالية، فعمد إليه، أحيانا، في كل بيت، الأمر الذي يعطي للنص أبعادا حركية، تخفف من رتابة البنية الوزنية، وهو صنيع كثيراً ما استخدمه شعراء هذا النسق في النصوص المغناة، ومن ذلك ، قصيدة " حداء" لمحمد كابر هاشم، يقول:

| | |
|---|---|
| شـــــــنقيط أرض المزايــــــــا | وعـــــــاطـــــــرات الـــــسّـــجــايـــــا |
| علــــــى رباهـــــــا المعـــــــالي | تــــــــــشاد عــــــــــبر الليــــــــــالي |
| تـــــصـون للعلـــــــم عهــــــداً | تــحـــــــوك لـلــــغــــــز مـــــهــــــدا |
| عــــــن المعيبـــــــات تنــــــأى | وبالمـــــــــــــــروآت تبـــــــــــــأى |

هكذا تحرك شاعر هذا النسق من ذاكرة تراثية تجذبه، إلى لامعة تجديدية ينجذب إليها، والواقع أن هذا التعدد في القوافي، يشير إلى رغبة الشاعر في المزاوجة والمواءمة بين نظامين إيقاعين، على صعيد القافية: نظام قديم تقليدي منكسر أو مخلخل ولكن له سطوة وتجذر وحضور في خافية الشاعر، ونظام جديد يحاول أن يتقاسم إرث النظام السابق شكلياً ويعيد هندسة سطحه الخارجي، بما يسمح لذات الشاعر أن تطل بعض الشيء من كوى القوافي ومجموعاتها المتنوعة في سياق النص الكلي(٤٦).

غير أن هذا التذبذب، والتجاذب بين البنية الإيقاعية الأم، بما هي تجسيد للبنية الاجتماعية، والبنية الوليدة في تنوع قوافيها، بما هي تعبير عن جموح الذات الشاعرة، ورغبتها في الانعتاق، ما فتئ في بعض نصوص شعراء هذا النسق أن حسم لصالح الأخيرة، فخرجت على قوانين البيت الشعري التقليدي في مستوييه: الوزن والقافية، فأي نظام تقفوي سلك شعراء هذا النسق في نصوصهم التفعيلية؟.

## ج- التقفية السطرية:

تحت تأثير ما هب من بشائر الحداثة العربية الأولى، ومفعول ما استجد من تحولات محلية عميقة، وميلاد وعي مختلف تلبست به الذوات الشاعرة، فعل في إعادة رسم علاقتها بالمجتمع والتاريخ، كانت النقلة النوعية التي عرفتها بعض نصوص شعراء هذا النسق من الشطر إلى السطر، إذ في الوقت الذي كان فيه البيت الشعري التقليدي بنية صغيرة تنطوي على قدر كبير من الوحدة الموسيقية والدلالية داخل الهيكل العام للقصيدة، أعلن السطر

الشعري نفسه بديلاً إجرائياً، لا يستقل بذاته، وإنما يتعالق مع غيره ليشكل بنية القصيدة في وحدتها واستقلاليتها الايقاعية والدلالية، هكذا تصاقب ما شهدته القافية في النماذج التفعيلية في المتن مع ما شهدته الذات الشاعرة من رغبة في الإنعتاق من أسر المواضعات الاجتماعية، والمراسم الأدبية، والضوابط النسقية، فأضحى كلاهما " يحمل إحساساً عميقاً بأن البيت الشعري كالبيت الاجتماعي لم يعد يصلح للسكنى، ولا تجدي معه أية محاولة لترميمه وإصلاحه، لذلك لا مفر من هدمه من أساسه وتشييد بناء جديد يصلح لظروف العصر ويلبي متطلباته المستجدة ويستجيب لقوانينه المغايرة وتحولاته المستمرة"(٤٧).

غير أن هذا الاحساس على كمونه في دواخل الشعراء، لم يكن يعبر عن نفسه في المتن، إلا بنفثات خفيفة، أتت كأنها نوبات لا تفتأ تغيب، وهو ما عبرت عنه قلة النصوص التفعيلية، كما رصدناها أعلاه، وبالرغم من ذلك فقد اتخذت تلك النصوص لنفسها في التقفية مسالك متنوعة، لعل أكثرها شيوعاً واطراداً، واشتراكاً بين شعراء هذا النسق، ما يمكن أن نطلق عليه اسم " التقفية السطرية".

ونعني بها التقفية التي تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، وهوأسلوب قد تتعاقب فيه القافية تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تتقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لها(٤٨)، وتقوم أغلب نصوص متننا على هذا النمط التقفوي، ومن أمثلة ذلك، قصيدة محمد كابر هاشم، " نسغ الزيتون"، ومنها:

حسناء لا تستجدي
تجدّدي تجدّدي
وبعد ما تزول أكداس الظلام
وتظهر الضفائر الحسان من فوق الغمام
وتمتلي أرض السكون بالزحام
سيعرف الرجال والنساء
أن فتاة حلوة مثل "سناء"
تفجرت من دون أبسط استجاد أو نداء
فسيدي السلطان يكره الفداء والنداء
يصادر الأحلام يركب الأوهام
يقدم الحلاج للجلاد
فيصرخ الحلاج فوق الجلجله

كن من تشاء

الناس من طين وماء

الناس من طين وماء

الناس من طين وماء(٤٩)

تتألف القافية في هذا المقطع من ثلاثة أصوات، هي على التوالي، (الدال، الميم، الهمزة)، وتتفاوت هذه القوافي حضوراً، فبينما يقتصر روي الدال، على المفتتح في فعلَيْ الأمر ( لا تستجدي، تجددي)، يرد روي الميم أربع مرات، تتتالى منها ثلاث (الظلام، الغمام، الزحام) ثم ينقطع بروي الهمزة، ليرتد رجع صدى مرة أخرى، في سطر مزدوج القافية، (يصادر الأحلام يركب الأوهام). أما روي الهمزة فيكاد يكون المسيطر على إيقاع المقطع، حيث ورد ثماني مرات، تتالت أربعاً أربعاً، وطبع الأخيرة منها تكرار زاد من وقعها، مترددة كالصدى في جملة هدف هي " الناس من طين وماء).

إن هذا الأسلوب التقفوي بالرغم من تعدد القافية فيه، إلا أنه يظل استنساخاً لأسلوب التقفية التقليدية، فكأنه بتلاحق القوافي فيه، وتعدد أروائها، يعمل جاهداً على تعويض أذن الشاعر ومتلقيه على حدّ سواء ما كان يقوم عليه البيت التقليدي من بناء تناظري مفتقد في النظام السطري، ذلك أن المتلقي لا يختلف عن الشاعر " في الخضوع لهيمنة الروي التراثي ولسلطته الباسطة عنفوانها على استقبال النص، والنافحة فيه روحاً من قياس الحاضر على الغائب، وإذا كان الشاعر تمتلكه الذاكرة في بعض اندفاعاته، فلا معدى من القول إن المتلقي لا يعدم انغماساً في جب الذاكرة ذاتها "(٥٠). وهو أمر استشعره شعراء هذا النسق وتبنوه موقفاً لاشعورياً فأركسوا قوافيهم في النصوص، سطوراً تعلن ذاتها بديلا للبيت التقليدي، ذلك أن " الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"(٥١).

هكذا مثلما شكلت هذه الرؤية النقدية البدايات التنظيرية الأولى لتجربة الحداثة الشعرية، جاءت نصوص هذا النسق استجابة إبداعية لها، خاصة أنها كانت في الآن نفسه، تنسجم والشرط الاجتماعي والتاريخي للإنسان الموريتاني المعبأ بالذاكرة التراثية، مبدعاً ومتلقياً، إذ مهما حاول شاعر هذا النسق إخفاء التقفية السطرية بتقسيم بعض السطور الشعرية إلى سطرين، فإن ذلك لن يصمت القافية من أن تعلن عن نفسها إيقاعاً صاخباً يعوض ما قوضه التطور من صرح الشعر الخليلي، يقول محمد عبد الله بن عمرُ من قصيدة "الجزيرة":

تحول ظل الكروم

إلى محرقه

وماء العيون

إلى مطرقه

وصوت المؤذن والكبرياء

إلى (مشبقه)

وأغصان زيتونها مشنقه(٥٢)

من الواضح هنا كيف حول الشاعر السطر الشعري الواحد إلى سطرين في الرسم الكتابي، وهو صنيع لا يغير شيئاً من واقع السطر نحوياً ولا دلالياً، وإنما هي محاولة لإيهام القارئ بأن قطع التقفية بصرياً، يكفي للدلالة على خرق نسقها التقليدي، غير أن هذا الصنيع بالرغم من بساطته وسطحيته، يعكس في الآن نفسه شعوراً نفسياً دفيناً، برغبة الذات الشاعرة، في هدم أسوار البنى التقليدية مجسدة في البيت العمودي، وإن ظلت متشبثة بعموده المتمثل في القافية المنادية على نفسها في كل سطر شعري.

تلك أساليب تقفوية ثلاثة سلكها المتن المدروس، رسمت مسيرة هذا النسق في الانعتاق التدريجي من هيمنة التقفية التقليدية، سعياً إلى التحرر من أسر البنية الإيقاعية المجردة، المركوزة في اللاشعور الفردي والجمعي.

وإذا كان الإيقاع الخارجي لدى هذا النسق، كما قاربناه في الوزن والقافية، قد بدا وكأنه يغالب ثباته، ويتحرك حركة ثقيلة في اتجاه التحلل من قوانين وضوابط البنية الإيقاعية الأم، فما ذاك إلا انعكاس للزحزحة والحراك اللذين شهدهما المجتمع الموريتاني في حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث، وهما زحزحة وحراك تجسدا إبداعياً في أحد مظاهرهما في التجاذب والتصادم بين الذات الفردية التواقة إلى الحرية والانعتاق من جهة

والمجتمع التقليدي وما يجسده من أعراف وتقاليد وذاكرة لغوية وإيقاعية.

وإذا كانت بنية الإيقاع الخارجي، لما تتسم به من صلابة وتجريد، لا تسمح للذات الشاعرة، مهما كان بعدها الجمعي من التحرك بحرية كاملة، والتعبير عن رغبتها الجموح في الخروج من نسق التقليد، بقصد تشييد نسق إبداعي ومجتمعي جديد، فإن الإيقاع الداخلي كان الفضاء الأفسح، لنوازع تلك الذات، وهواجسها، حيث فيه يأخذ البوح معناه، والحرية الراقصة دلالتها، فهل استغل شعراء هذا النسق ما يحققه لهم ذلك الإيقاع من حرية؟ أم إنهم كانوا في ذلك الفضاء أكثر امتثالاً لتعاليم التقليد ومراسمه الاجتماعية؟

## ٣ - ٢ - الإيقاع الداخلي:

إذا كانت الانزياحات التي شهدها الإيقاع الخارجي، كما قاربناه في البحث أعلاه، كانت طَرَقاتٍ متفاوتَةَ القوة والتأثير، سعياً من شعراء هذا النسق إلى خرق جدار بنية ذلك الإيقاع، فإن تلك الانزياحات ما هي إلا تجلٍ خارجي لتهدجات داخلية وقعتها ذوات أولئك الشعراء بطرائق عديدة تعبيراً عن رغبة جامحة في تأسيس نسق شعري وفكري جديد على أنقاض نسق التقليدية، ذلك أن الإيقاع الخارجي " متأثر إلى حدٍّ بعيد بالنظام الاجتماعي القائم عبر قنواته وتقاليده الثقافية والأدبية والفنية، فهو بذلك صورة تجريدية مستصفاة من صور المجتمع المادية، تحاكي ملامحها ملامحه، وتعكسها وتتفاعل معها. أما تلك الأصوات الداخلية المنفردة والمتناوحة بين حركات الطول والقصر وما بينهما والتي يقولبها نظام الوزن أو إطار البنية الإيقاعية، ويتحكم في صورتها المتحركة المتموجة الملامح فتجسد حركة الذات أو الروح كما يسميها هيغل"(٥٣). وهي أصوات في حركتها الدؤوب تمثل ينبوع الإبداع، لأنها تتحرك دائما ضد نظامها الثقافي والأدبي القائم، مما يعني أن كل تغيير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمارة تدل على تغير أعمق حادث في المجتمع وفي الفرد(٥٤).

هكذا كان مسعى شعراء هذا النسق، في الحركة ضدّ ثوابت البنية الإيقاعية الأم، إذ لما أدركوا صعوبة اختراق سطحها ممثلاً في الإيقاع الخارجي، بالرغم مما خلفوا فيه من ندوب وزنا وقافية، توجهوا إلى عمقها، وأطلقوا لذواتهم حرية الحركة سعياً إلى اجتراح تلك البنية، وخلخلة ثوابتها الإيقاعية، مدفوعين بما يشهده واقعهم الثقافي والاجتماعي من بَنْيَنَة وتحول. ولقد نتج عن ذلك أن تبنوا أنماطا أسلوبية متعددة، ركنوا إليها طرائق تقيهم سطوة التقليد، وتكسبهم من حرية الكتابة المزيد، ولقد رصدنا على مستوى بنية الإيقاع الداخلي

من تلك الأنماط ثلاثةً، رأيناها نادت على نفسها في المتن، واكتسبت من الاطراد ما جعل منها سمات فوقية جديرة بالرصد والملاحظة، وهذه الأنماط هي:

### ٣ ـ ٢ ـ ١ ـ التدوير:

عُرف هذا المصطلح في التراث النقدي العربي القديم باسم آخر هو الإدماج(٥٥)، وقد عرّفه ابن رشيق بقوله:

" والمُدَاخَلُ من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقلٌ عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزَج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك" (٥٦).

وإذا كان النقد القديم قد رصد ظاهرة التدوير، من حيث هي ظاهرة اختيارية غير إلزامية، وبين أوجهه الجمالية، إلا أنه لم يتدبر بعده الإيقاعي وعلاقاته بغيره من الظواهر الفنية المعتمدة في نظم الشعر، فالتدوير علاوة على كونه دالاً على التوحد بين المصراعين إيقاعياً، هو كذلك "عدول بالشعر من البيت إلى السطر، وتدمير لتقنيات بديعية تذهب برونق الكتابة وزج بالتصدير وما شاكله في قمطر النسيان، وهو مضاد للتصريع الرامز إلى تفرد الشطر المصرع"(٥٧). ولأنه كذلك فقد لجأ إليه شاعرا مدونتنا، وإن تفاوتا في توظيفه، تفاوتا يعكس الهوة بين العتبتين، حيث إنه لم يرد عند محمد كابر هاشم إلا في خمسة أبيات، ثلاثة منها في بحر الخفيف واثنان في بحر البسيط، بينما ورد عند محمد عبد الله بن عمرُ في خمسة وأربعين بيتا، موزعة كالتالي:

| البحر | عدد الأبيات |
|---|---|
| الخفيف | ٢٦ |
| مجزوء الرمل | ٩ |
| مجزوء الرجز | ٥ |
| البسيط | ٤ |
| أحذ الكامل | ١ |

من الواضح من خلال هذا الجدول، كيف استأثر بحر الخفيف بأكثر عدد من أبيات التدوير، خصوصاً بالنظر إلى ما سبق تبيانه من نسبة توظيف عالية لهذا البحر في المتن

المدروس ٤١,٧٨٪، والواقع أن كثرة التدوير في الخفيف، مسألة معروفة في تاريخ العروض، وقد أشار إليها ابن رشيق في الاستشهاد السابق، وهي تعود في أساسها إلى بنية هذا البحر التفعيلية، "لأن المجاورة في الخفيف بين تفعيلة العروض في البيت وأوّل تفعيلة من العجُز وهي من نوع واحد { فاعلاتن } في الحالتين، تفضي إلى الجمع بين تفعيلتين متماثلتين في التركيبة المقطعية جمعاً يمكن معه أكثر مما يمكن مع الجمع بين تفعيلتين مختلفتين أن يتسلسل الكلام، بينما يصعب معه أن تمنع الكلمات مهما تكن بناها المقطعية من التقسيم بين آخر الصدر وأول العجُز، ذلك هو الذي يحقق الالتحام في مستوى المعاني ومستوى المباني أيضا، ويقضي على المهلة التي كان ينتظر أن توجد بين مصراعين مستقلين، فيخرج البيت قطعة ملتحمة مفردة لا مزدوجة" (٥٨).

ولعله لذلك وجد فيه شعراء هذا النسق حرية إبداعية أكثر، فأكثروا منه وخصوصاً في النصوص الخفيفة، لما للخفيف من مرونة وطواعية لا يتوفر عليها غيره من البحور، ومن النماذج الشعرية التي كثر فيها التدوير قصيدة " نطاح بالأذناب" لمحمد عبد الله بن عمرٌ، المكونة من أربعةٍ وعشرين بيتاً، توجد منها عشرة أبيات مدورة، ومنها:

أقبـــل الكـــون في حُلـــى وثيـــاب ... يــتــهــادى فـــي نـــشـــوة واضـــطـــراب
ووراء الأمـــواج في ثـــبج البحـــ ... ــر ضيـــاء معطـــر الجلبـــاب
أي ذكـــرى ســـعيدة هـــزّت النخـــ ... ـلة فـــاســـاقـطـــت جـنـــى أعـــنـــاب
تلـــك ذكـــرى قلـــب المجـــن لمـــن ســـا ... ـــسوا وجـــاسوا خـــلال كـــل الروابـــي
يحفـــرون الـــشعـــاب والجـــسم والفكـــ ... ـــر بـــدعـــوى ضـــرورة الـتـنـقـــاب
ويروضـــون نخـــوة الـــشعب بالحلـــ ... ـــم ومـــنح الحظـــوظ والألقـــاب
عجبـــا كيـــف نقبـــل الأرش راضيـــ ... ـــن بـمـسـخ الأخـــلاق أو الاســتـلاب
حركـــات النمـــال منـــهم إلـــيهم ... طلـــب واصـــل وتحـــت الطـــلاب
نطلـــب القمـــح والـــسياسة والنجـــ ... ـــدة والـفـكـــر محـكـــم الـتـعـــلاب
أمـــر إمـــر دهـــى العقيـــدة والنخـــ ... ـــوة واجتـــث أصـــل كـــل انتـــساب(٥٩)

لقد جمعت الكلمات المُعلّمة في الأنموذج بين وحدتين وزنيتين أساسيتين، أولاهما نهاية الشطر الأول من البيت وثانيهما فاتحة الشطر الثاني، فقامت بذلك بإلغاء القاسمة ومن ثمة بإلغاء التقسيم، مما خلق إيقاعاً لغوياً ودلالياً، خرق تناظر البيت التقليدي، وإذ تقوم أبيات الأنموذج بذلك فإنها تمارس طريقتين أسلوبيتين، هما: "صوت اقل، بإبراز خطية البيت، وهو ما يجعل مفهوم البيت، كما في النمط الأول(التقليدي)، قاصراً عن استيعاب أنماط أخرى للبيت، ذات قواعد خطية متباينة، وثانيهما: قاسمة اقل، وهي متكاملة مع الأولى وناتجة عن جمع وحدة لغوية بين آخر وحدة وزنية في القسيم الأول وأول وحدة وزنية في القسيم الثاني"(٦٠).

هكذا عمل هذا النسق باعتماد ظاهرة التدوير على خرق البنية التناظرية للبيت التقليدي، وما تولّده من إيقاع نمطي مجتر، وذلك بحثاً عن متنفس إيقاعي جديد يخلص الذاكرة السمعية من مكرور على الآذان معاد، ويهفو إلى ما يلائم إيقاع الذات ويحررها من أَسْرِ المراسم الاجتماعية الخرقاء.

### ٣ ـ ٢ ـ ٢ ـ التكرار:

لقد سبق أن بينا في فصل التقليدية، ما للتكرار من منزلة في العملية الشعرية، كما بينا كيف أن التقليدية اعتمدت على نوعه المغلق القائم على الرتابة والنمطية، فلم يكن لديها يخدم غرضاً فنياً ذا أبعاد دلالية متصلة ببنية النص، وإنما كان أقرب إلى الحلية الفنية والزينة البلاغية، منه لفاعليته الإبداعية التي ينبغي النظر إليه من خلالها، ذلك أن التكرار " ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها انطلاقاً من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء (التوكيد)، وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية"(٦١).

وإذ ليس غرضنا تكرار ما سبق أن استعرضناه عن التكرار وأنواعه، نكتفي ها هنا بالقول إن هذا النسق قد أخرج التكرار من بعده المغلق، القائم على التراكم العددي لأصوات عديدة، إلى أفق فني ودلالي جديد يجهد إلى تسريب التكرار في البنية الكلية للنص، وإن ظلّ ذلك في حدود الإمكانات الفنية التي يمتلكها أصحاب هذا النسق. فهم وإن ظلوا في تجاربهم مشدودين بأسباب إلى التقليد بالرغم من ضيق ذواتهم به، إلا أنهم شخصوا إلى فضاء إيقاعي جديد يحررهم من سلطة التكرار النمطي المغلق، متجاوزين مظهر استخدام

الأدوات الإنشائية الخارجي الحاف بصورة تراكمية مغلقة، إلى استخدام مضامين تلك الأدوات وتوظيف مداليلها ومكوناتها النفسية والفكرية والإيقاعية واللغوية في بناء مجمل النص ونسج شبكة علاقاته"(٦٢)، وهو أمر لئن لم يدفعوا به بعيداً كما سيتحقق مع النسق الحداثي، إلا أنهم أرهصوا به، وسعوا إلى تلمسه بحس فني، ينسجم والبعد الإشكالي لتجاربهم، حيث الذاكرة التراثية تشدهم إلى الشاهد الأمثل، والوعي الفني والفكري الهاجس من ثقافة جديدة يدفعهم إلى الخروج من شرنقة التاريخ وإيقاعه الناجز.

ولأننا نسعى إلى اقتناص الظواهر الفوقية التي تعطي لهذا النسق خصوصيته، وبعده التجاوزي، سنقتصر على توصيف نوعين من التكرار اتخذهما هذا النسق مزية فنية، وعكسا سعيه إلى مسايرة إيقاع الواقع ورغبة الذات في الانعتاق، وهذان النوعان هما:

### أ ـ التكرار اللفظي:

هو عبارة عن تكرار مفردة واحدة بكثافة ملحوظة، في حيز معين من النص، مما يكسب ذلك الحيز كثافة إيقاعية تتولد عنها كثافة دلالية، إذ القاعدة الأولية في التكرار، أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان متكلفاً لا سبيل إلى قبوله، من هنا كان " التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأن التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقف تهدد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة(٦٣).

ولقد استثمر المتن المدروس ظاهرة التكرار اللفظي، بصورة لافتة للنظر، ووظفها في دلالات عديدة يحددها السياق النصي، ومن أمثلة ذلك النماذج التالية:

**انموذج /١ ، "دمع الغروب"، ص١٣**

أنا يا هذه الصغيرة سفر — من جميل الحديث يأبى المدادا

أنا ملح حلوٌ وصمغ لذيذ — في سفوح الحمى تسيل قتادا

أنــا مهــرٌ أغــرُ مــن خيــل فهــر — يــحــمــل الـحــبَّ والــهــدى والــرُّشـــادا

أنــا شــنقيط واحــة الــشعر والنخــ — ــل تــدلى عناقــداً وحــصادا

أنــا صــقر يجــوب كــل فــضاء — يــتــهــادى يــســابــق الــســندبــادا

أنموذج/٢، "دمع الغروب"، ص٥٠

سنفتح كل المغالق سوف
سنفتح آذاننا جيداً
ونفتح أفواهنا جيداً
ونفتح أزرارنا جيداً
وأجهزة البث حتى النهاية
"حبيبي سكارى
سكارى حبيبي"

أنموذج/٣، " حديث النخيل، ص٢٣

كــم دجنوهــا وقــالوا أنــت قاصــرة — واستبعدوا الرفض حتى مــن قــوامسها

كــم حطمــوا نابهــا حتــى تجنــبهم — بيــارق العــرب تــنبي عــن عوابــسها

كــم زيفــوا ثوبهــا حتــى تــشابههم — وصــمــمــوا وجــهــهــا عــلــى مــلابــســهــا

وكــم وكــم زيفــوا قــولا وكــم ســرقوا — قــرارط الحــلي فــي أذنــي عرائــسها

إن التكرار في هذه النماذج، يتوخى، علاوة على بعده الإيقاعي، التأكيد على حقيقة معينة، إذ في الأنموذج الأول يسعى الشاعر إلى إثبات ذاته لدى مخاطبة هي ابنته، في أسلوب تلقيني، يراكم العديد من الصفات التي تشكل مجتمعة هذه الأنا، التي تكاد الأجيال الجديدة تجهلها تماماً، إن لم يلقنوها، شعراً، وعبر إيقاع يولد لديهم الحنين إلى جوارها المثلى في التاريخ، فهذه الأنا هي: ( سِفرٌ، ملح حلو، صمغ، مهر، شنقيط الشعر والنخيل، صقر)،

إنها ذات مستقرة هناك في التاريخ، حيث دوالها رموز لها في الذاكرة دلالات خاصة، ولعل الشاعر حين حشد هذه الصفات التراثية، كان يستجيب لذائقة متلقيه الجمعية، ممثلة في ابنته، لما طلبت منه تعريفها بذاته، قائلة: ص١٣

| | | |
|---|---|---|
| ارو لـــــي قـــــصة تدغـــدغ قلـــــبي | | واتـخـذ لـي مـن الـتـراث مـهــادا |

إن التكرار في الأنموذج المذكور جزء من تجربة ذاتية تتلبس البعد الجمعي، غايتها تقديم الذات في أسلوب يتكئ على إيقاع طقسي يصبغ على تلك الأنا بعداً قداسياً خاصاً.

أما الأنموذج الثاني، فبإلحاحه على فعل " الفتح" يؤكد إصرار الذات على تحقيق فعلها الواقع على مفاعيل تقف بانغلاقها عقبة كأداء في وجه الشاعر متلبساً بضمير الجماعة، وعلاوة على ذلك يتوجه هذا المقطع زمنياً صوب المستقبل الذي يرسمه فعل المضارع، المتكرر، فكأن الذات فيه تصرّ على تجاوز الحاضر مجسدا في كل المغالق، سواء أكانت سمعاً، أم كلاماً، أم أجساداً أم وعياً مدجناً، وهو بذاك يتجه وجهة معاكسة للمقطع العمودي السابق المرتد إلى الماضي، ولأنه كذلك استلزم أن يعزف على إيقاعين خارجي وداخلي مغاير له.

أما الأنموذج الثالث، فبتكراره لأداة الاستفهام (كم)، فقد ساعد على تنمية دلالة فداحة الأفعال التي يقوم بها هذا الفاعل الجمعي، ممثلاً في الضمير (هم)، والذي لم يذكر مرجعه في النص، الأمر الذي جعل تعداد أفعاله السالبة ربما يكون سبيلاً لتعريفه، وإذا كنا في فصل التقليدية قد استعرضنا نصاً لمحمد ولد أبنو ولد بن حميدا وقد تكررت فيه الأداة (كم)، وقلنا إن إركامها فيه قد أدى إلى محاصرة حركة القصيدة وقطع نموها العضوي(٦٤)، فلأن مجرد التكرار لذاته ليس مزية فنية تطلب، إذ حسبك "أن تجميع العدد الأكبر من الآلات الموسيقية من دون حاجة تتطلبها طبيعة اللحن ومستوى التجربة الشعورية وكفاءة الشاعر التوظيفية، يعني بالضرورة تراكماً عددياً من شأنه أن يلعب دوراً سلبياً في التعبير عن واقع التجربة الداخلية ويمنع من أداء اللحن على أحسن وجه"( ٦٥)، وهو ما كنا قد وقفنا على بعض نماذجه لدى التقليدية.

وإذا كان التكرار اللفظي كما تجلى في النماذج المستعرضة، شكل أداة عليها اتكأ شعراء هذا النسق، في مسعى لكسر رتابة الإيقاع الخارجي، فإنهم أسندوه بنمط تكراري آخر، كان له الدور الكبير في بصم خصوصيتهم الإبداعية، وهو ما اصطلحنا على تسميته

بتكرار اللازمة، فكيف تجلى في المتن، وما علاقته بالذات الشاعرة؟

ب ـ تكرار اللازمة:

وهوعبارة عن انتخاب شطر أو سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة.

ويسمى السطر أو الجملة المكررة باسم "اللازمة" وهي تقوم على المعاودة، كأنها بذلك تشكل مفاصل ومرتكزات عليها ينبني النص الشعري وتخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة التجربة الشعرية من جهة، وإلى درجة تأثيرها في البناء العام للقصيدة من جهة أخرى. وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليه وحسب قدرته على الأداء والتأثير. ومن أبرز تلك الوظائف الرجوع المستمر بذاكرة المتلقي والمبدع على السواء، إلى الوراء حيث الارتكازات الأولى الأساسية لتلك المفاصل الواقعة في مساحات النص المنطوية، مما يفتح فضاءها من جديد، ليتصل بما بلغه النص من مساحات جديدة، الأمر الذي يماسك النص، من جهة ويعين من جهة أخرى حدود مفاصله الإيقاعية والدلالية.

ولعل هذا النمط التكراري يكاد يندر في قصائد المتن العمودية، إذ باستثناء نصيْ " ليلة العيد" و" روض القوافي" لمحمد كابر هاشم(٦٦)، فإننا لا نجد له في بقية المتن أثراً، ويقوم التكرار في النص الأول، على معاودة الشطر الأول من القصيدة وهو " ليلتي أنت.. أنت ليلة عيدي" أربع مرات بحسب عدد المقاطع المكونة للنص، ويقوم التكرار في النص الثاني على إعادة البيتين الاستهلالين فيه وهما:

شنقيط مجد توالى عبر القرون وطالا
والشعر ينبت فيها بداهة وارتجالا

والواقع أن التكرار في هذين النصين، جاء لأغراض إنشادية، حيث النصان كُتبا في الأساس ليُغنى بهما، ومعاودة اللازمة في الغناء، يكسبه أبعاداً إيقاعية راقصة، غير أن هذا النمط من التكرار في القصيدة العمودية، ليس له كبير أثر في تماسكها ونموها، وذلك عائد في الأساس إلى أن هذا النوع من التكرار غالباً ما يكون أكثر أثراً وفاعلية في النصوص التفعيلية الطوال، لحاجة تلك النصوص إلى ما يماسك بنيتها، من جهة، وإلى ما يعوضها ما افتقدته من إيقاع خارجي، متمثل في وحدة البيت والقافية. وكلا الأمرين لا يسمان

القصيدة العمودية، إذ غالباً ما تكون تلك القصيدة قصيرة الأجزاء والوحدات، كما أن سلطة الإيقاع الخارجي وما قد يرافقها من عناصر إيقاعية داخلية أخرى، قد يجعلها تستغني عن اللازمة بالحضور المكثف للإيقاع بمظهريه الخارجي والداخلي.

وإذ يندر تكرار اللازمة في النص العمودي في المتن، إلا أنه يحضر حضوراً لافتاً في النصوص التفعيلية على قلتها كما رأينا، وقد قام عليه بصفة ملحوظة نصان: هما " جزيزة العرب" (٦٧)، لابن عمرُ و" نسغ الزيتون"(٦٨)، لكابر هاشم. فقد عاود النص الأول في تكرار بعدي عبارة " وكان وكان" ست مرات موزعة على مقاطع النص السبعة، التي يرسم كل واحد منها صورة من صور تلك الجزيرة، الأمر الذي أوجد لحمة إيقاعية ودلالية وحدت تلك الصور بالرغم من تباينها، وأكسب القصيدة تماسكاً عضوياً يترجم عن وحدتها الدلالية. أما النص الثاني فقد عاود عبارة "حسناء لا تستجدي" أربع مرات في تكرار قبلي، حسب عدد مقاطع القصيدة، مُتْبِعاً إياها كل مرة بجملة تناظرها إيقاعياً وتؤكدها دلالياً، وذلك على النحو التالي:

| | |
|---|---|
| حسناء لا تستنجدي | إياك أن تستنجدي |
| حسناء لا تستنجدي | تجلدي تجـددي |
| حسناء لا تستنجدي | تفجري تبـددي |
| حسناء لا تستنجدي | تجددي تجـددي |

لقد رسمت هذه اللازمة الخط التطوري لتجربة القصيدة، حيث التحذير من الاستنجاد، وللاستنجاد بعده الدلالي في ذاكرة التاريخ العربي، ثم تأكيد التحذير منه، ثم طلب الصبر والتجدد، فطلب التفجر والتبدد في عمل استشهادي بطولي ثم التجدد في الأجيال الصاعدة، لكي يظل الفعل البطولي الذي أقدمت عليه هذه الحسناء (سناء المحيدلي) مستمراً في الواقع العربي، لأن ذلك الفعل هو وحده السبيل إلى التحرر واثبات الذات، على عكس الاستنجاد بالسلطان في الراهن العربي الذي لا يؤدي إلى أية نتيجة، وهي دلالات عديدة ينضح بها هذا النص مما سبق لنا تحليله وتأويله في مقام سابق(٦٩).

هكذا تؤدي اللازمة وظيفتها في النص التفعيلي لدى شعراء هذا النسق، وكأن حضورها فيه يعكس تطور البنية الإيقاعية لديهم، إذ باتكائهم عليها يعوضون غياب المظاهر التكرارية الأخرى التي ينبني عليها النص التقليدي.

غير أن التدوير والتكرار لم يكونا النمطين الإيقاعيين الوحيدين اللذين ركن إليهما المتن في رسم ملامح نسقه، وإنما عاضدهما نمط إيقاعي آخر اكتسب من التراكم ما جعل منه سمة إيقاعية فوقية، وسمت هذا النسق، وبها تميز.

### ٣ - ٢ - ٣ - الحوار

يقوم هذا النمط الإيقاعي الذي اعتمده المتن، على إقامة علاقة بين الذات المتكلمة في النص وذات أخرى أو ذوات، مما يخلق بينهما حواراً قائماً على تعدد الأصوات، الأمر الذي يستلزم تنوعاً في الإيقاع وتعدداً في السجلات **registres** اللغوية، وهو ما لم تكن تتسم به التقليدية، القائمة في الغالب على صوت أحادي وعلى إيقاعي خارجي رتيب، وسجل لغوي وحيد.

إن هذا النمط الإيقاعي، وإن تفاوتت مظاهر حضوره في المتن، إلا أن ثمة نصوصاً، بدا فيها منادياً على نفسه، مزية إيقاعية، تكسر الرتابة، وتفتح للذات الشاعرة متنفسا نفسيا، تُعبر من خلاله عن خصوصيتها. ومن أبرز تلك النصوص: قصيدَتَا: "هنا نبتنا" و"نسغ الزيتون" لمحمد كابر هاشم(٧٠)، وقصائد: "ختان شارون" و"كاريكاتور" و"حوار" لمحمد عبد الله بن عمرُ(٧١)، إن هذه النصوص على تفاوت مستوياتها، تتنوع فيها الجهات، وتتعدد الأصوات، وفي ذلك ما يفيد بحثها عن إيقاع خاص، تبصم به خصوصيتها النسقية، ولأن تتبع هذه النصوص، توصيفاً وتحليلاً أمر سيوسع من مساحة هذا الفصل بصورة غير متوازنة مع بقية الفصول، فإننا سنكتفي بالتمثيل لهذا النمط الإيقاعي بمقطع من قصيدة "هنا نبتنا" لمحمد كابر هاشم:

صرح تحدث فأنت الآن متهم ... بأنك الفاعل الماجور ذو النسق

- قال المحقق.. قال لا؟ فقال ولا ... أيضا تقول، وهذا الأمر كالفلق

- لا لا تراوغ فلان قال ذا.. وإذا ... لم تعترف.. تعترف بالجهد والعرق

- ما اسمك؟ سجل: عروبي تصيده ... ما للعروبة والإسلام من الق

حي من البدو لا يرضى العمالة لو ... يغتاله القحط بالإحباط والملق

- اخسأ.. جبان.. حقير لن تخادعنا ... ستمضع البرد في السرداب في النفق

- اين الرقيب..العتيد البطش ينبئه شراسة السوط والكرياج والنزق

- حاضر؟..جلاوزة مقنعون غدت وجوههم من زجاج خشية الحنق(٧٢)

إن تناوب صوت الشاعر والمحقق في الأبيات السبعة الأولى، واحتدام الحوار بينهما، وما تخلل ذلك من نقاط فراغ تنبئ عن مسكوت عنه، ثم الحضور المفاجئ والسريع لـ"لرقيب" المكلف بالتعذيب وما رافقه من وصف جماعي، يعبر عن كثرة معاونيه، كلها أمور تترجم عن سرعة الفعل والحركة، مما انعكس على إيقاع المقطع، فجاء متلاحقاً شديد السرعة، ذلك أن سرعة الإيقاع وبطاه يعودان في الأساس إلى نوع الحوار ذاته " فإذا كان الحوار محتدماً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة إلى العنف..كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع الحوار بكافة – درجات الانفعال والحالة النفسية – يظل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية"(٧٣).

هكذا ترجم هذا المقطع بأسلوبه الحواري عن حركية إيقاعية، كسرت رتابة النظام التناظري والإيقاعي الذي يسم القصيدة العمودية، مما يمكن تعميمه على النصوص التي اعتمدت الحوار أسلوباً لتصريف دلالتها، وهو أمر يوحي برغبة الذات الشاعرة في التعبير عن هويتها الخاصة، التي من أجلها واجهت الآخر وحاورته، وما الآخر هنا إلا المجتمع التقليدي بتحجر بناه، وجمود ثقافته، وتصلب أساليبه التعبيرية وفي مقدمتها، الخطاب الشعري التقليدي، وكفى بإيقاع الحوار أسلوباً جديداً يخرق مركزية الذاكرة السمعية في مجتمع تقليدي كموريتانيا.

تلك أنماط إيقاعية ثلاثة إليها التجأ شعراء هذا النسق، عساهم بها يترجمون عن دواخلهم، المتبرمة من رتابة الإيقاع التقليدي، وهي أنماط لئن كانت ما تزال في أطوارها الجنينية الأولى، إلا أنها بتخلقها ذاك، تعكس ما يعتمل في نفوس الشعراء من رغبة في التحرر من سلطة الإيقاع المعطى سلفاً.

هكذا تكشّفت معاينة البنية الإيقاعية كما تجلت في المتن، عن صراع، بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ففي حين يطلب الأول التشبث بالشاهد الإيقاعي المجرد كما جسدته النماذج التراثية المثلى، يسعى الثاني إلى التشكل وفق خصوصية الذات الشاعرة ووعيها بالظاهرة الشعرية، وهو صراع لئن بدا خفيفاً، يسمه الحذر، والتخوف، إلا أنه يخبئ خلفه صراعاً أعمق وأكثر اعتمالاً في بنى المتن الأخرى، لما لتلك البنى من مرونة لا تسم

البنية الإيقاعية، صراعٌ هو في أساسه، الواقف خلف تجارب شعراء هذا النسق، إنه الصراع بين نسق ديني، له مواضعته في التلقي الشعري، حيث التأثيم أداته، وفي الإنتاج الإبداعي حيث المماثلة غايته، وفي المجتمع حيث القبيلة إطاره التنظيمي، وبين نسق ثقافي جديد، يقدم نفسه إبدالاً إبداعياً وفكرياً، حيث التعظيم أداة تلقيه، والمشابهة مسايرة ومغايرة سبيله الإبداعي، والهوية الجمعية محلياً وقومياً مسماه الفكري.

ولقد نتج عن هذا الصراع الخفي في لاوعي شعراء هذا النسق، أن بدت ذواتهم متبرمة بما تعيش، رافضة إياه، ساعية إلى تغييره، على المستويين الفكري والفني، فعملوا في الأول على مواجهة واقعهم، متسلحين بثقافة جديدة هاجسة من مجمل التحولات الإقليمية والدولية، مما قارنناه في الفصل الثاني من القسم الأول، الأمر نتج عنه انفتاح خطابهم الشعري على مرجعه الواقعي والفكري، بعد أن كان لدى التقليدية منغلقاً على ذاته، لا تكاد لحمتُه العلامية تستبين لشدة استحكام لحمته البلاغية، فأضحى معهم منادياً على مرجعه، فاعلاً فيه ومنفعلاً به على الأصعدة كافة. ثم إنهم عملوا على المستوى الثاني، أعني المستوى الفني، على التحايل على جوانب الضيق وزوايا الاختناق في الشكل الشعري الجاهز وخصوصاً في بنيته الإيقاعية، بعد ما ضاقت حلقاتُها على رؤاهم ولواعجهم الداخلية، فقاموا بترميمها طوراً، وتوسيعها طوراً آخر. يلجؤون أحياناً إلى البحور فيقتصدون فيها عدداً وتفاعيل، وأحيانا أخرى إلى القافية، فيعددونها في الأبيات وينوعونها في السطور، ثم إنهم إذا ما ظلوا يشعرون بالخنق والضيق، وقصّرت تلك المحاولات كلها عن تلبية حاجاتهم في البوح والحرية، ركنوا إلى الإيقاع الداخلي، عساهم يوسعون لهم فيه القولَ، فارتادوا التدوير، فالتكرار، فالحوار. وبذاك وهذا شيدوا نسقَهم الخاص الذي ما زال عالي الصوت في الساحة الشعرية المحلية، وما زال نسقه الثقافي يمدُّه بعوامل البقاء إنتاجاً وتلقياً.

غير أنه مع مطلع ثمانينيات القرن العشرين، ونتيجة لعوامل سياقية أبناها، بدأت تتبلج ملامح نسق شعري جديد، يدير ظهره للشواهد المثلى في التاريخ، ويَشخَصُ إلى نماذج جديدة آتية من الغرب عبر الوسيط المشرقي، وبذاك كان "التذميم" أداة تلقيه الجمعي، والمخالفة سبيله الإبداعي، والنسق الاجتماعي مرجعيته التي منها يستمد كينونتَه الداخلية. فهل راكم هذا النسق من السمات ما يعطيه شرعية العزل والتعيين؟

# الفصل الثالث

# النسق الحداثي

## عتبة:

يسعى هذا الفصل إلى تلمس خصائص النسق الحداثي، معيداً النظر في مفهوم الحداثة، من حيث هي ظاهرة تاريخية غير متعالية على سياقات إنتاجها وتلقيها، مساوقين تشكلها في الثقافة العربية، مركزين على الخطاب الشعري باعتباره الخطاب الذي فيه تجسدت وبه ارتبطت في أغلب الممارسات الثقافية العربية. متتبعين هجرتها من المشرق العربي إلى المغرب العربي، تصوراً في النظر وإبدالا في الكتابة. متفحصين تحققاتها في موريتانيا، وكيف أن النسق الاجتماعي في أبعاده التاريخية كان الواقف خلفها، رفضاً أو قبولاً، مفككين البنية الإيقاعية لخطابها الشعري، باعتبارها النواة الأكثر صلابة والأكثر دلالة على تحولات النسق الاجتماعي، وذلك من خلال متن شعري، نحسب سماته الفوقية جديرة بلمِّ أطراف هذا النسق الشعري في موريتانيا، من دون أن نأخذ أنفسنا بالتجارب الشعرية الفردية، لتعارض ذلك مع مشاغلنا النسقية، حيث في تلك لا مجال للتفاصيل ولا للظواهر الفردية.

### ١- النسق الحداثي بين التوصيف والتسمية:

لم يول الخطاب النقدي العربي المعاصر من الاهتمام لأي مفهوم من المفاهيم الرائجة فيه أكثر من اهتمامه بمفهوم "الحداثة" تعريفاً وتأريخاً وتنظيراً وتطبيقاً، حتى أضحى الناظر إلى أمرها فيه لا محالة ضائع الجهات، حيرانَ لايدري من أي السبل إليها يأتي، ولا من أي الجهات يطلُّ، أمن النظر في أصولها أم مجالاتها أم منجزاتها؟ وبأي عين ذاك النظر؟ أبالوصف الوضعي الذي شأنه أن يكتفي بالابتدار إلى "حصر" سمات الحداثة و"تعداد مظاهرها؟ أم بالنظر المدحي التفاؤلي الذي شأنه أن "يقرظها" ويثني على ما حققته من مفتوحات في مجالات شتى؟، أم بالاعتبار القدحي التشاؤمي الذي أمره أن يتبين من "منجزات" الحداثة أمارات الشؤم وأن يريعه ما انتهى إليه الإنسان من استلاب وفقد لمروياته الكبرى وتراثه الباذخ؟(١)، أسئلة عديدة تتشعب مسالكها وتُشكل مطالبها، وهي وأمثالها لمن طلبها في المنجز البحثي العربي المعاصر مزجاةٌ ومظانها فيه أكثر من أن تعدّ، إذ عنها يضيق هذا السياق ولمن يبتغيها العودة إليه.

والواقع أن تلك الكثرة في النظر وذاك التعدد في المسالك إن دلا على شيء، فعلى حقيقة

واحدة، وهي ما يتسم به هذا المفهوم من زئبقية وهروب مستمر، يجعلانه يتأبى على الجمع والمنع ويتنصل من التحديد القابل للتعميم على الرغم مما قد يبدو عليه ظاهرياً من تجانس على الأقل من حيث السؤال : "ما الحداثة؟" وهو تجانس لا يستقيم إلا باتفاق الاسم ويضرب من التجوز والتسمح، ذلك أن "الحداثة" تنطوي على قدر كبير من اللاوحدة والتناقض والنسبية على المستويين السوسيولوجي والأدبي، فليس هناك حداثة واحدة بل كثرة من الحداثات متصلة بالمكان والزمان ومنخرطة في التاريخ أو منفرطة منه حسب تبدل القيم والمفاهيم وتحول الوعي وطرق التعبير، لذا فإن مفهومها هو مجرد "سمة فرق لا سمة قيمة"(٢)، هو توصيف لمناخ فكري وحضاري يسود مكاناً ما ويتحقق في زمان ما، فيه "تنتقل المفاهيم والرؤى والبرامج من وضع كان إلى وضع ينبغي أن يكون(٣)، من هنا كان طابعها الدينامي القائم على وجهين سلبي وإيجابي (الأول قطع مع أيديولوجية الكتابة السائدة على مستوى النظام الثقافي السائد، والثاني اندفاع في معانقة المجهول رؤى وطرق تعبير(٤)" وكلاهما مشروط بالصدور عن رؤية مخصوصة في التفكير والتعبير وتصور شامل لمشروع ثقافي وحضاري فيه تعي الذات نفسها باعتبارها لغة وباعتبار اللغة أداة كشف دائم لعالم يظل في حاجة ماسة إلى الكشف المستمر.

وإذا كنا لا نتغيا في هذا التوصيف، تتبع أمر الحداثة نشأة وتطوراً، ولا تقصي مرجعياتها جذورا فلسفية، ولا مشاربها ينابيع فكرية، سواء أكان ذلك في مواطنها الأوربية الأولى، أم في مهاجرها العربية اللاحقة، لتكفل غيرنا ممن محض أمره لها بذلك، ومن هو أقدر على السير في ليل معناها منا، فإننا نكتفي هنا بطي الكلام، والقول بأنها بالرغم من تعدد مجالاتها، وكثرة تحققاتها، وتنوع خطاباتها، إلا أنها في الخطاب العربي، تكاد تكون مرتبطة في الأذهان بما عرفه الشعر العربي من تطور جذري طال مختلف بناه الفنية والدلالية وهو تطور تصادى وتراشح مع ما شهده المجتمع العربي من تحولات وهزات وتقلبات مشرقاً ومغرباً ابتداء من أربعينيات القرن المنصرم على تفاوت بين الأقطار العربية في ذلك. فلقد كان الشعر بالأساس، هو المجال الحيوي الذي اختبرت فيه الحداثة طروحها وفروضها، وكان رهانها الأول، ومشربها النظري الذي منه استمد خطابُها ماءَ حياته.

غير أن الشعر العربي حين بدل رسمه، وغير بنيته وتلبس ب"الحداثة" خصيصة تسمه، كان لابد أن يوسم باسم يميزه ويرسم حده الدلالي، هناك اعترضت إشكالية المصطلح النقدي، وما أكثر ما عاقت العقل العربي، حيث الفوضى العارمة في استخدام المفاهيم والمصطلحات الناتجة عن الاحتكاك بالأجنبي علوماً ومعارف فكثير من هذه المصطلحات

الموظفة في المجال الأدبي، على سبيل المثال لا الحصر، ذات مرجعية واحدة، لكن الاختلاف بيِّنٌ في استعمالها، بين الدارسين، حتى بات اعتماد هذا المصطلح أو ذاك ، إنما يأتي استجابة لرغبات ذاتية، أكثر مما يأتي استجابة مؤسسة على مقتضيات منهجية، أو علمية موضوعية. والواقع أن الشعر "الحديث" لم يسلم من ذلك، فكان تعدد أسمائه أمراً زاد من ضبابية "الحداثة" وخطابها النقدي، هناك حين النظر إلى تلك الأسماء تتراءى على كثرتها موزعة بين بعدين فني ودلالي يعكس كل منهما رؤية مخصوصة لمفهوم "الحداثة الشعرية"، وهما بعدان طالما بغى أحدهما على الآخر في تراسل دلالي يصعب فك تعاظله إلا لغاية إجرائية، وهذان البعدان هما:

أ- البعد الفني: وفيه نجد العديد من الأسماء التي تحصر التحول الذي شهده الشعر العربي في البعد الشكلي، العروضي الخالص، ومن تلك الأسماء: " الشعر الحر" و"الشعر التفعيلي" و"الشعر المرسل" و"الشعر المطلق" و"الشعر المنطلق" و"الشعر المغصن". وهي أسماء كلها كما هو جلي تركز على التحول الشكلي الذي طال بنية القصيدة العربية التقليدية. وهي تترجم عن أن هذه الظاهرة ولدت بعدما ضاق على الشاعر العربي المعاصر مسكنه الشعري القديم، ذلك أن "القصيدة الكلاسيكية كانت تتشكل من {تجميع} فوضوي للأبيات (والكل يعرف أن "البيت" أخذ في الأصل بمعنى المنزل) تجميعا يوفر لها صورة مخيم يشتمل على جملة من الخيام لم يفكر ساكنوها من البدو بأن يخلعوا عليها أية بنية معمارية أو أي معمار مديني"(٥). هكذا إذن ضاق البيت الشعري القديم عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث التعبير عنه إذ "لا خير في بيت غير مسكون" كما يقول ابن رشيق(٦)، فكان لزاماً على الشاعر أن يجدد مسكن معانيه، وهو ما لا يمكن أن يتم إلا بهدم البيت القديم، لتصبح الأرض مهيئة لإقامة "بيت" جديد، من هنا جاءت التسميات أعلاه، عاكسة الأبعاد الشكلية التي اتسمت بها ظاهرة الشعر العربي الحديث، فهي كما تقول نازك الملائكة:

" ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"(٧).

غير أن حصر هذه الظاهرة في البعد العروضي من لدن نازك الملائكة ومن ذهب مذهبها من النقاد العرب، لا يعني لديها ولا لديهم، عدم تعالقها بأبعاد اجتماعية عديدة، متصلة بذات الشاعر ومحيطه الاجتماعي، وهو الأمر الذي أبرزته نازك في قضايا أربع، نوجزها في الآتي:

أ - النزوع إلى الواقع.

ب - الحنين إلى الاستقلال.

ج - النفور من الأنموذج.

د - إيثار المضمون.

والواقع أن هذه الرؤية التي جئنا بها طياً واختزالاً مخلاً يقتضيه السياق، والتي تعكسها الخلفيات النظرية لأسماء هذا الشعر المذكورة سلفاً، كانت تعبيراً أولياً عن البداية التجريبية لهذه الظاهرة، وهي بداية ما فتئت أن تراجعت رائدتُها عن كثير من أحكامها وأفكارها، غير أن جيلاً لاحقاً من الشعراء دفع بها صوب تخوم لامطروقة، متجاوزاً بذلك ما قننته نازك الملائكة من قضايا فنية خالصة، الأمر الذي حدا بأصحابه إلى وسم هذه الظاهرة بأسماء أخرى، توسع مدلولها وتدخلها في فضاء رحب أكثر تماساً بمفهوم الشعر في بعده العالمي.

ب - البعد الدلالي: وفيه نجد تسميات من قبيل " الشعر الحديث" والشعر المعاصر"، وهما تسميتان تتجاوزان حسب رأي من تبناهما من الشعراء والدارسين التسميات السابقة، إذ حسب هؤلاء أن الشعر الحر وما سامته من تسميات، كان يترجم عن المرحلة التجريبية الأولى التي مرّ بها رواده، وهي مرحلة ظلت في كل تحققاتها خاضعة لسلطة الشعر القديم وإكراهاته الإيقاعية، فلقد بقيت الشاعرة نازك الملائكة "عند نقطة المفهومات التقليدية والطرائق "المحرَّرة" للمغامرة الشعرية الجديدة. لهذا نرى البيت الشعري في قصيدة الملائكة لا ينهض غالباً إلا بجانب من دوره الحديث، إذ يقتصر هذا الدور على تحقيق وحدة الفكرة والانطباع التي يثيرها في ذهن القارئ، ويظل البيت عندها محتفظاً بملامحه المميزة واستقلاله الخاص"(٨)، كما الحال في الشعر التقليدي. كما أن تجربة السياب الشعرية " تؤكد نفسها في منطقة حدودية من حركة التحول الشعري هذه؛ أو بنحو أكثر دقة، كشبه جزيرة متقدمة في محيط الخلق، ولكنها لاتزال مشدودة إلى القارة القديمة للتراث، بعصابة مشدَّدة إلى حدّ ما، من الحنين التقليدي"(٩). ومن ثمة فإن التسميات الفنية السابقة، بالرغم ممّا تشير إليه من تحول فني كسر بيت العمود الشعري متخذاً من وحدته الجزئية (التفعيلة) لبنة لتركيب بنية موسيقية جديدة من الناحية الخارجية، إلا أن الخروج على النص الشعري القديم ليس خروجاً عروضياً وحسب بقدر ما هو خروج في الرؤية والبناء. هكذا يرى المتبنون لتسميتي "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر"، أنهما، على ما بينهما من فروق أوضحناها في عمل سابق(١٠)، تساهمان "في الانتقال بمفهوم "التحديث" من حقل العروض إلى حقل الخبرة الكيانية في الحياة"(١١)، وتلك حسبهم هي ما يعطي لهذا المفهوم في سياقه الثقافي والتاريخي

بعداً يتعارض فيه التحديث الشعري مع الرومانسية العربية(١٢) كما يتعارض مع مفهوم الشعر الحر الذي يقف عند حدود التحول العروضي، مكتفياً بالانتقال من موسيقى البيت الشعري إلى موسيقى الجملة الشعرية، ذلك أن " سر الحداثة والمعاصر في القصيدة الحديثة عموماً، لا يكمن في قول المدافعين أو المقاومين لخصائصها في كونها استطاعت أن تطلق سراحها من عمود الخليل وتتخذ التفعيلة الموحدة أو المختلفة كبنية خارجية وتستهدف قضايا العصر كغاية منشودة، فهذا الزعم في رأيي لا يوفي بالقدر الجبار الذي أنيطت بحمله القصيدة الحديثة"(١٣).

هكذا بادر المتبنون لتسمية الشعر الحديث والمعاصر منذ رعيلهم الأول ممثلاً في تجمع "مجلة شعر" وخصوصاً مع قيدومه على المستويين الابداعي والنقدي: أدونيس، إلى تقديم " محاولة في تعريف الشعر الحديث"، معدداً قضايا أربعاً يرى أنها ترسم حدود ذلك الشعر، وتلك القضايا هي: الرؤيا والشكل واللغة والغموض(١٤) وهي قضايا جوهرية كرّس لها أدونيس العديد من تنظيراته، ابتغاء تجليتها وابتغاء تأويلها، وجاء من بعده محمد بنيس وتقصى عن الأسس النظرية لشجرة نسبها، فوجدها ترتد إلى خمسة أسس هي(١٥):

أ ـ الشعر رؤيا ذات بعد فكري وروحي.

ب ـ الشعر بناء يعتمد الوحدة.

ج ـ الشعر إيقاع لا عروض.

د ـ اللغة الشعرية لازمة.

هـ ـ المعنى الشعري لاحق ومتعدد.

وإذا كانت الأسس الأربعة الأخيرة، تعد ركائز أساسية في تعريف مفهوم الشعر الحديث لدى أغلب شعراء الحداثة الشعرية، وفي مقدمتهم أدونيس، فإن الأساس الأول يعتبر قاعدة ارتكاز ذلك المفهوم، لأننا كما يقول أدونيس: "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعداً فكرياً وإنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أَغْراضَها"(١٦). فلئن كان الشعر القديم يشكّل فيما مضى مجرَّد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، فإن الشعر الحديث، قد أصبح لدى الحداثيين مغامرة إنسانية تذهب – مسلحة بالشك – إلى البحث عن حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم، وإذا تمَّ النظر إلى هذه المغامرة

على أنها ضرب من المعرفة، فإن الشك لا يشكل سلاحها الوحيد: إنها تتمتع بقوانينها الخاصة، وليست هذه القوانين سوى قوانين الرؤيا والمغامرة، فيما وراء حدود العالم الذي دجّنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنها قوانين الحرية والابتكار(١٧).

وإذا كانت تسميتا "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر" تسميتين جامعتين للتسميات الفنية السابقة، فإنهما غير مانعتين، من دخول ممارسات إبداعية أخرى، غير موسومة في منطوقها بالشعر، وإن اتسمت بشعرية تخرق عهدية التعريف في "الشعر"، ولعل من أبرز تلك الممارسات ما عُرف بـ"الكتابة الجديدة" التي تبناها أدونيس، حين أب مجدداً من الثقافة الأوربية التي كان يوليها شطر إبداعه، إلى الثقافة العربية القديمة ممثلة في التراث الصوفي وما شاكله من إبداعات همشتها الثقافة الرسمية حيناً من الدهر، وقد أعلن عن ملامح تلك الكتابة في بيانه الشعري الثاني الذي يحمل عنوان " تأسيس كتابة جديدة"، ومن دون أن ندخل في تفاصيل ذلك البيان وتعداد تلك الملامح، لتكفل غيرنا بذلك(١٨)، وعدم رغبتنا في اتساع هذا الفصل، نكتفي بالقول إنه ربط الكتابة بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية، واعتبر الشكل فعل خلق دال على فكر منفتح وعالم غير متوقع، كما اعتبر الكتابة أداة وظيفية، بل هي وجود وكيان يقوم ضد القيم الشعرية الجاهزة وضد الثبات، لذلك عليها عبور حدود الأجناس والدخول في منطقة لا تحكمها إلا درجة الحضور الإبداعي.

ولقد جاء من بعد أدونيس الشاعر محمد بنيس، ودفع بمفهوم الكتابة صوب تخوم جديدة، فجعل منها ممارسة نصية ونظرية نقدية في آن واحد، حيث أصدر بيانه الشعري الموسوم ب"بيان الكتابة" (١٩)، متجاوزاً فيه الشعر المعاصر، داعياً "إلى تغيير مسار الكتابة الشعرية بمغامرة السؤال والنقد وتجربة فعل الممارسة، حتى تكون "الكتابة" مؤشراً على رؤية مغايرة، تبدأ ببنينة النص باختلاف ونقد وبانخراط في التجربة، وتنتهي بتحرر الأشياء والإنسان من القوالب والحساسيات التي تقيد إبداعيته... وتشترط هذه التصورات الكتابة كفعل، وتحددها في ضوء العلاقة بمجالات اللغة والذات والمجتمع وتجعلها متأثرة بطبيعة توظيفها تاريخياً واجتماعياً، كما كان تأثر الشعر العربي دائماً بالتحولات التي طرأت على بنية الكلام"(٢٠). يقول بنيس معرفا الكتابة:

" تؤسس الكتابة وتواجه، داخل النص وخارجه، وفي هذه اللحظة الشعرية التي تتميز بعودة السلفية الشعرية، متلبسة بشعارات اليسار فضلاً عن اليمين. إن الكتابة نقيض الوعي الشعري السائد، زمن يفكك الأزمنة الموروثة، لا من خلل خطية النص، كما يتخيلون ويخالون، ولكن باعتبار الكتابة رؤية وحساسية مغايرتين، لها الوعي النقدي كأساس

لإعـادة بنيـة اللغـة والـذات والمجتمـع. لا تأسـيس بـدون مواجهـة، ولا مواجهـة في بعـد عـن الـتأسيس، وجهـان للفعـل المبـدع، متناميـان، متلاحمـان، كـل منهمـا يفتـح للآخـر مقدمته."(٢١)

هكذا تقدم الكتابة نفسها إبدالاً إبداعياً يدفع بالحداثة صوب فضاءات جديدة، تتحرر فيها اللغة من أسر المواضعات، والذات الشاعرة من قهر الذاكرة، والمجتمع من إكراهات التاريخ، ومن ثمة ينتصب الإبداع طاقة خلاقة تلامس الروح الإنسانية، وتتعالى على سلطة السياقات.

وإذا كـان مفهومـا "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر" يلمّان أطراف الحداثة الشعرية العربية، كما روجتها الممارسات الإبداعية والتنظيرات النقدية، فإن بينهما فروقاً دلالية، كثيراً ما أشكلت على أغلب الناظرين في أمرهما، فترى بعضهم يماهيهما، كأنهما دالان لمدلول واحد، وترى بعضهم الآخر يباينهما، كأن لم يشتركا في دلالة ولم يتقاطعا في مدلول. وحسبنا هنا من دون الخوض في تاريخ تعالقهما، ومن دون المِراء في أمرهما واستعراض محاجـجات الخطاب النقدي العربي فيهما، القول: إن "المعاصر" هو كل ما يعاصرك دون أن تكون له قدرة الإمتداد الزمني، والتسلط التأثيري، على حين أن الحديث هو الذي تكون له القدرة على مجاوزة عصره، والامتداد إلى عصور تالية، فالمعاصر ينصرف إلى المفهوم الزمني، والحديث ينصرف إلى المفهوم الحضاري، غير أن هذا القول لا يعني البتة أن "المعاصر" لا يشتمل على نزعة معرفية ما، بل هو قادر على ذلك ولكن بدون اقتدار على المجاوزة الظرفية(٢٢).

والواقع أن الوعي بمختلف تلك الممارسات الإبداعية والوعي بأسمائها في أبعادها الإجرائية التي صنفناها إليها، قد تمَّ تحت مفعول أثر الآخر الأروربي، وسلطته على الذات والوعي العربيين، فمع الحداثة ولى الإنسان العربي وجهه شطر الغرب، وبحث عن أنموذجه الإبداعي فيه، بعد أن كان مع التقليدية والتجديدية - على ما بينهما من فروق في العلاقة بالزمن - يولي عقله قِبَلَ التراث. فكل مصطلح من تلك المصطلحات هو في أصله ترجمة لمفهوم غربي، فالشعر الحر ترجمة لمصطلح **vers libre** بالفرنسية و **Free Vers** بالإنجليزية و"الشعر المعاصر" ترجمة لمصطلح **L poésie Contemporaine** بالفرنسية و **Contemporary poetry** بالإنجليزية " أما الكتابة الجديدة فهي متصلة باللغة الواصفة لرولان بارط، ثم تبنتها جماعة طيل كل **Tel quel** الفرنسية، وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضاً كما هو الحال لدى جاك ديريدا. ونقلُ أدونيس لهذا المصطلح وقراءته في ضوء نظرية

العرب القدماء لا تغير من الأمر شيئا"(٢٣).

بدهي إذا ما لمرجعية هذه المصطلحات من سلطة على تمثيلاتها في الشعر العربي بل والثقافة العربية وهو ما أعلنه أدونيس بمرارة، متحسراً على ما فات العرب من وعي ذاتي لغة وإبداعاً وواقعاً معيشاً ورؤية إلى العالم، يقول:

" لنقل بوضوح إن الحداثة اليوم، بوصفها مفهوماً أو تنظيراً، وبشكلها العام السائد، إنما هي غربية بكاملها، وإننا عندما نتكلم عليها، إنما نتكلم على الآخر، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات"(٢٤).

هكذا تمثل الإبداع العربي الحديث، مفاهيم الحداثة وممارساتها الأبداعية، متخذاً إياها إبدالات يتبناها تباعاً بحسب ورودها الزمني عليه، واستزراعها في تربته الثقافية، متفاوتاً في ذلك لتفاوت علاقة أقطاره المختلفة بزمن الغرب الثقافي، ولعل هذه الملاحظة، هي ما دفع محمد بنيس إلى الحسم الإجرائي السريع في تراتبية المصطلحات النقدية على سلّم الحداثة الشعرية، يقول:

"وبسرعة نحسم في المستوى الأول من هذه المصطلحات، فنشير إلى أن الحداثة، تجسدت هذه المرّة في "الشعر الحر"، كعتبة سفلى للممارسة النصية، و"الشعر المعاصر" كعتبة عليا، وتكون "الكتابة الجديدة" الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا، وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي"(٢٥).

من هنا تتعدد الحداثة بتعدد ممارساتها، وتختلف باختلاف سياقات تحققها، وعليه فإن أي نتائج مستخلصة من دراسة قطاعية لا يمكن البتة تعميمها على متون محلية أخرى، لها من خصوصيات الإنتاج والتلقي ما يعطيها مشروعية الفزل والتعيين، ولعل هذا ما يبرر ربط صفة " العربية" بالحداثة في مقابل الحداثة الغربية، وقس على ذلك تباين البيئات العربية، مهما كانت رغبتنا في تأسيس هوية قومية، واتقاء أي نزعة محلية، وحسبك أن الهوية لا تقاوم الزمن وفعله ما لم يرفدها التنوع، وتمدها الخصوصيات بنسغ الحياة، وإلا ظلت هناك في نقطة ما من التاريخ، قابعة، يطلبها الإنسان، فلا يطالها، ويسائلها المصير، فإذا بها في التدافع الحضاري هباء. ومن متنزل هذا الوعي تأتي مشروعية تساؤلنا عن كسب الشعر الموريتاني من الحداثة، وعن كيفيات تصريفه إياه، بنية إيقاعية، يظل اختراقها وتفتيتها، مشروطاً باختراق المجتمع بنية تقليدية أنتجتها سياقات تاريخية تَبدلَ رسمها في الزمن الحديث، وفرضت عليها إكراهات الدولة وما استتبعها من انفتاح شروطَ تشكلٍ جديد. فأية

خصائص يحملها ذاك النسق الحداثي؟ وأي متن يحمل من الصلاحية الإجرائية والنصية ما يجعله جديرا بتمثيل تلك الخصائص؟

## ٢- تعيين النسق وحد المتن:

إن ما أشرنا إليه من تعدد الممارسات الحداثية، ومن ضرورة النظر في الفروق الزمنية لانطلاق تلك الممارسات من المركز المشرقي إلى المحيط المغاربي، وخصوصا في موريتانيا، يحتم علينا العودة إلى بدايات التحديث في الممارسات الشعرية الموريتانية، وهي بدايات انطلقت مع أواخر ستينيات القرن المنصرم، وكان التحديث فيها لصيقاً بما لازم الشعراء والممارسات من قضايا ثقافية أثيرت في خضم البحث عن أنموذج ثقافي ومجتمعي، ينشده المثقفون حلماً تقوم عليه الدولة الوطنية الفتية، كالتعريب والتحرر والوحدة الوطنية والانتماء لجغرافيا ثقافية وبشرية ذات أبعاد تاريخية، مما هيأ للشعر مكاناً صميماً في صلب العلاقة بالتاريخ وفرضه خطاباً تتصرف به الأيديولوجيا، هكذا بدأ مع "حركة الكادحين"، وما رافق نشأتها من تحولات سياسية وثقافية واجتماعية (٢٦)، أولُ تمثل للإبدال الإيقاعي في موريتانيا، وذلك بارتياد شعر التفعيلة، الذي أعاد ترتيب حضور الدال العروضي واشتغال الوحدة الوزنية، رغبة من شعراء تلك الحركة في الاقتراب بحرية من حقيقة الواقع الذي ينخرطون فيه، ويقدمون شهادتهم الشعرية المضادة عليه، من هنا جسدت تلك الممارسة الجماعية، في وجهيها السياسي والشعري المظاهرالأولى لتصدع وانكسارالقصيدة والواقع الاجتماعي في آن، ذلك أن كل تغيير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمارة تدل على تغير أعمق حادث في المجتمع وفي الفرد، مما سبقت لنا مقاربته في حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

هكذا مع "حركة الكادحين" كان الإبدال الحداثي الأول، وكانت الريادة في ذلك للشاعر محمد ولد إشدو، يقول أحمد ولد عبد القادر من تقديمه لديوان ولد إشدو، معترفا له بتلك الريادة: " وعلي هنا أن أنبه - إنصافا للحقيقة - على عكس ما نسمع من بعض المحاضرين والأساتذة.. أن تاريخ ميلاد شعر التفعيلة المتحرر من القافية، جاء في العام ١٩٧١ بكتابة قصيدة « ليلة عند الدرك» من إنتاج معد هذه المقدمة؛ والحقيقة أن الأستاذ إشدو هو الأسبق إلى تجربة هذا النمط في الكتابة الشعرية. وفي هذه المدونة - يعني ديوان ولد إشدو- نماذج من تلك النصوص المبكرة جداً؛ بالنظر إلى طبيعة البنية الثقافية السائدة حتى ١٩٦٧-١٩٦٨"(٢٧).

إن هذا الاستشهاد، قدر ما يعترف لولد إشدو بريادة كسر البنية الإيقاعية التقليدية، يقدم كذلك شهادة عن طبيعة البنية الثقافية والاجتماعية في أواخر ستينيات القرن المنصرم، إنها بنية ذات طبيعة تقليدية خاصة، لها من السلطة والتسلط ما لا شبيه له في أي قطر مغاربي آخر، الأمر الذي أخّر مغامرة خرق النظام الخليلي، المتصاقب مع النظام الاجتماعي، إلى حدود ١٩٦٧- ١٩٦٨. غير أنها مغامرة على بساطتها كانت تترجم عن رغبة شعراء تلك الحركة السياسية في الانعتاق من الانتظام الهندسي للبيت التقليدي وأطره الضيقة، سعياً وراء تحرير ذواتهم من مراسم المجتمع، وقوانينه القاهرة، ذلك "أن انطلاق أي حركة للتجديد يعتمد - في الأساس - على درجة استجابة بعض الذاتيات الفردية للعوامل الاجتماعية والتاريخية والنفسية، أو للظرف الحضاري المتكامل البناء الذي كان سبباً في نشأتها أو انطلاقها"(٢٨)، وهو ظرف بالرغم مما عرف من هزات اجتماعية وتحولات ثقافية قاربناها من قبل، ظل في عمقه يحافظ على النواة الصلبة لمختلف بناه التقليدية ، واستطاع بسهولة بالغة الدفاع عنها وصدّ هجمة التحديث تلك، منتحلاً في ذلك الحيل ومُتَمحلَها، " لأن قوة التقليد - في المجتمعات الصاهرة - تبدي قوة مقاومة مستمرة، وتكييفات آنية ماكرة، وتتلبس ألف قناع وقناع، إما لامتصاص الحديث واستذابته في صلبها، أو لإفراغه من محتواه واستدماجه ضمن منظور رؤيتها"(٢٩)، وهو ما حدث بالفعل لتلك المحاولات التحديثية الأولى، إذ على الرغم من قوتها وجرأتها وجماعيتها إلا أنها ما فتئت أن تَدجنّت في حكمة التعب وبلوغ الجدار، فأسكتها النسق التقليدي، وصهر أفرادها فيه. ذلك أن الثقافة التقليدية المعبرة عن رؤى ورمزيات الماضي ، تقوم بتنميط وتأطير دور الفرد ووعيه وأحلامه ومتخيله، حتى ينسجم برضاه مع نسقها الثقافي المهيمن، يقول محمد ولد إشدو في مقابلة مع مباركة بنت البراء:

" كنت أول رائد لشعر التفعيلة في موريتانيا ، ورأيت فيه الخلاص من معاناتي السياسية والاجتماعية والثقافية ، في فترة كنت أثور فيها على كل ما عهدت ، وأردت أن أستبدل كل شيء ، ولكني في الوقت الراهن قوضت تلك الأطروحة. فالجديد عندي هو التمسك بالأصالة ، بالدراعة والخيمة والمثل والأخلاق والعادات المعروفة عندنا وبالشكل القديم للقصيدة ، هذا هو اقتناعي"(٣٠)

إن هذه الشهادة الشعرية على أهميتها الأدبية تضمر أكثر مما تعلن ، إنها تعكس التعارض بين الحداثة مجسدة في شعر التفعيلة الذي تتسع حريته للمعاناة الذاتية على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي ، و"الشكل القديم للقصيدة" الذي يحتضن الأصالة" مجسدة

في الدَّراعة والخيمة والمثل والأخلاق والعادات" وهي مكونات النسق المهيمن الضارب في اللاشعور الجمعي الموريتاني والمُعبَّر عنها في الشهادة ب" المعروفة عندنا"، **فمن اقتراف كتابة شعر التفعيلة والثورة على كل معهود والرغبة في استبدال كل شيء، إلى التشبث بمختلف القيم المادية والرّمزية « المعروفة عندنا» ومن أبرزها الشكل القديم للقصيدة، تمت نقلة الشاعر ومن ثمة ممارسته الإبداعية**، وهي شهادة إذا قُرئت من منظور ثقافي، تدل على أي حد يعمل النسق الرّسمي في صهر النسق الهامش، ويترجم إلى أي مدى كانت المحاولات التحديثية الأولى في المجتمع الموريتاني، جريئة وغريبة في الآن نفسه، إذ ليس من السهل اختراق بنية اجتماعية وثقافية ضارية في التاريخ، ولعل هذا ما أقعد تلك المغامرة، وجعل أصحابها يتخلون عن طروحاتهم السابقة بل ويتبنون مُثل النسق السائد.

والواقع أن سبب هذه الرِّدة الثقافية، ناتج في الأساس عن أن تجربة "حركة الكادحين"، على المستويين الثقافي والسياسي(الشعر الحر واليسار السياسي)، وكذا تجربة مجايليهم من المثقفين، كانت تستمد وجودها من مرجعيات ثقافية وافدة، الأمر الذي جعلها غير قادرة على الصمود طويلاً في وجه نسق مترسب في الذاكرة والتاريخ، قادر على التخفي والمخاتلة والصهر والتنميط. وعليه كان لا بد أن ننتظر عقداً آخر من الزمن (مطلع ثمانينيات القرن العشرين)، حتى تختمر مختلف التحولات السياقية وتتسرب إلى الجسد الاجتماعي، ويبدأ مجتمع الدولة الوطنية يتشكل خلقا آخر، هناك سيصبح النسق الاجتماعي في تَبَنْيُنه الجديد، المتحكمَ والموجهَ للنسق الشعري الوليد، وهناك ستولد ظواهر ثقافية كان لها الدور الكبير في الدفع بالثقافة والمجتمع، على السواء، صوب حداثة محلية منفلتة من عقال النسق التقليدي ومكره المخاتل، ولعل من أبرز تلك الظواهر ما يلي:

**ـ ميلاد أصوات شعرية نسائية: فعلى الرغم من سابق عهد المرأة في موريتانيا بالثقافة وعلى** الرغم من أن القصيدة العربية الحديثة (ولدت أنثى) على حد تعبير الناقد الدكتور عبد الله محمد الغذامي "لأن الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة هي الشاعرة نازك الملائكة"(٣١). على الرغم من كل ذلك فلم تعلن المرأة الموريتانية عن صوتها الشعري إلا مع مطلع الثمانينيات وذلك على يد شاعرات أصبح لهن حضور بارز في الساحة المحلية لعل أبرزهن الشاعرات: مباركة بنت البراء "ولدت سنة ١٩٥٦م" خديجة بنت عبد الحي (ولدت سنة ١٩٦٢م- توفيت ٢٠٠٤) السيدة بنت احمد (ولدت سنة ١٩٧٢م). لقد أعلنت هذه الشاعرات عن أصواتهن رافضات التبرقع خلف سلطة الرجل ولغته الآمرة معلنات أن شيطان الشعر ليس بالضرورة "ذكراً" كما يقول أبو النجم العجلي ولا هو بالحتمية "جمل بازل" كما يقول

الفرزدق(٣٢)، إنما هو الذات وقد تلبست حنين البوح مكسرة بيضة الصمت وغشاء المكبوت رافضة الاستسلام لمواضعات امتهنتها عبر التاريخ، و أقصتها بعيداً في أدغال السكوت خوف خروجها على النسق ومراسمه المؤسطرة، يستوي في ذلك الذكر والأنثى خاصة إذا وحدهم المكان والزمان واحترقا معاً بجذوة الإبداع.

- **ميلاد السرد وتطوره:** لعل السرد مجسداً في جنسي القصة القصيرة والرواية هو المجال الأقدر على "مكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء وذلك لما يحمل من تعدد في الأصوات واللغات وكثرة في المواقف والمواقع والرؤى، مما يترجم ما يتصادى في الواقع من كثرة ويتعالى من أصوات ويصعد من مكبوتات ويتجلى من هوامش وشخوص في الظل ، من هنا فإن ميلاده وتطوره في مجتمع موريتانيا الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، أمر أملته حتمية التضايف بين الأدب وسياق إنتاجه وتلقيه، مما قاربناه في الباب الأول.

- **انكسار مركزية الشعر:** فلم تعد الممارسة الشعرية محصورة في الدوائر الاجتماعية والثقافية التقليدية التي احتكرت تاريخياً تعاطي الشعر، وإنما ولدت أصوات شعرية عديدة من خارج تلك الدوائر، كما ولدت نصوص شعرية حداثية كتبها مبدعون لم يشتهروا في الأوساط الثقافية والاجتماعية بتعاطي الشعر ولا بلقب الشاعر وان مارسوا أجناساً إبداعية أخرى واشتهروا بها خاصة ( القصة القصيرة والرواية).

هكذا بميلاد هذه الظواهر، وبتخلق غيرها في الرُّحم الاجتماعي، مما يضيق عن ذكره المقام، ولدت أصوات شعرية جديدة، أدارت ظهرها للشاهد التراثي الأمثل في ممارساتها الشعرية، وإن إليه ركنت في نصوص عمودية قليلة كما سنرى في نماذج المتن، فذلك الركون من خلال موضوعات تترجم عن انخراط الذات الشاعرة في حمأة واقعها، الاجتماعي الحرون، أرادتها أن تصل إلى متلقٍ ما زالت آلية التذميم تتحكم في تلقيه للنص الحديث. وفضلاً عن وعي تلك الأصوات الشعرية باستثنائية واقعها، وخصوصيته التاريخية والاجتماعية، فإنها تعي مسؤولياتها تجاهه، كما تعي مسؤولياتها تجاه الكتابة الشعرية، وضرورة تحقيقها لما به تكون شعرية حداثيةً، يقول بدي ولد ابنو(٣٣):

" وحتى لو لم يبق لنا من جهد ممكن لمواجهة الواقع إلا أن نكتب مرثية لأنفسنا وأحلامنا، أو هجاء لجراحنا، فسنكتب. وإن كان جهدنا عبثا وسيزيفية، فإن شيئاً ما غامضا يرينا أن الصخرة مهما سقطت تصل يوماً ما إلى رأس الجبل"(٣٤).

إن هذه الشهادة وهي تتلبس بضمير الجماعة، تعكس وعياً حاداً بضرورة مواجهة الواقع المعيش برؤية مغايرة، لا تستسيغ القناعة والرضى بما هو سائد، بل تعمل على مواجهته على المستويين الفني والرؤيوي. ولعل هذا ما جعل شعراء هذا النسق يعون تميزهم وتفردهم، بل وانتمائهم إلى المشروع الحداثي الذي يبتغي تغيير النظر إلى الشعر كما الحياة، لا تدفعهم إلى ذلك موضة ولا يغريهم تقليد، إنما إكراهات الواقع، وسلطة الأنموذج التراثي الأمثل، هما ما يدفعانهم إلى الانخراط في هذا المشروع. يقول محمد ولد الطالب (٣٥):

" أنا بدأت مع الشعر من دون تجزئة، وشأني في ذلك شأن الجيل الذي أنتمي إليه، فنحن لا نكتب القصيدة الحديثة انصياعاً لصرخات الموضة أو تقليدا لأي أحد.. نحن أبناء الحداثة الشرعيون مسكونون بوجعها وموسومون بطابعها حتى النخاع.. وقد يكون هذا على العكس من الأجيال التي سبقتنا وكانت في تعاطيها مع القصيدة الحرة ترضخ لإملاءات المستجدات وتدخل أبواب الحداثة من باب مكره أخاك لا بطل.. وإن كنت أثمن الدور الذي قام به الجيل الذي سبقنا حيث مهد لنا الطريق وجنب عملية ولادتنا أن تكون قيصرية، فنحن قادمون لا محالة وحداثيون شاء من شاء أو كره من كره"(٣٦).

هكذا تعلن هذه الشهادة انتماء صاحبها إلى جيل حسم خياره، وأعلن انتماءه السلالي إلى الحداثة، وهو إعلان غير بريء، عليه تترتب نتائج خطيرة، على المستويات كافة، الإبداعية والإجتماعية والثقافية، إنه الإعلان عن ميلاد نسق جديد، له رؤاه وأساليبه المغايرة في التفكير والتعبير، ومن ذاك اكتسب غرابته وغربته" في مناخ تجذرت ثقافته في ماضوية الموروث، وتصلبت رؤيته في تعاقبية تكراره وترداد أنماطه، وكلتاهما - رؤيته وثقافته - مستلبتان في ذلك الشبق التاريخي لكل ميراث وموروث، حتى لو كان خطابية زاعقة، أو بهرجة فارغة، أو زخرفة باهتة، أو فكرة مسطحة، أو في أحسن الأحوال رذاذ تهويم ضبابي، يتكاثف في لزوجة الشكوى والتشاكي والبكاء والتباكي"(٣٧).

وإذا كنا لا نتغيا في هذا المقام استعراض تجارب كل من أسهم في تشكيل هذا النسق، - وهو ما أنجزناه في عمل سابق(٣٨) - فلأن إستراتيجيتنا البحثية، ومنهاجيتنا النسقية، تأبيان ذلك علينا، إذ الأولى تتغيا الكشف عن النسق المتخفي خلف الخطاب الشعري، والمتحكم من ثمّ في إنتاجه وتلقيه، والثانية تتوسل المنهاجية النسقية وتلك لا تضيع في ركام التفاصيل ولا تتيه في معالجة كتلة هائلة من العناصر المتنافرة ولا تحلل من دون تبني إبدال معين(٣٩). وعليه فإننا تمشياً مع خيارنا المنهجي في الفصلين السابقين، سنعمد إلى متن شعري، نحسبه جديراً بتمثيل هذا النسق، وندلف إلى بنيته الإيقاعية، باعتبارها الأكثر ديمومة وصلابة،

والأكثر تراسلاً والتصاقاً بالبنية الاجتماعية، ذلك أن البنية الإيقاعية تأخذ صيغ تشكلها وصور تنظيمها من عناصر الواقع والحياة المحيطين بالذات الشاعرة والمنخرطين معها في صيغ وجودية مشتركة ومتفاعلة، وهي صيغ تعكس جدل العلاقة بين الشاعر ومجتمعه وبين النص ودائرة بنائه الأوسع (دائرة المحيط)، بحيث يمكن قراءة إيقاع العصر الذي ينتمي إليه نص شعري ما بقراءة بنيته الإيقاعية(٤٠). وبناء على ذلك فإننا سنعاين تلك البنية من خلال الديوانين التاليين:

- الليل والأرصفة: للشاعر محمد ولد الطالب.
- نشيد الضفاف: لبَبَهَاء ولد بَديوهْ

ويأتي اختيارنا لهذين الديوانين متنا نختبره، للأسباب الإجرائية التالية:

أ- إن تجربة هذين الشاعرين اكتسبت من التراكم النصي والنضج الفني، ما جعلها قادرة على إركام مجموعة من السمات الفوقية، القابلة للعزل والتعيين، الأمر الذي يعطيها المشروعية الإجرائية في تمثيل النسق الحداثي الوليد في الشعر الموريتاني. فلقد سبق لكلا الشاعرين أن أصدر مجموعة شعرية أولى(٤١)، كانت بمثابة عتبة عبَر عليها من ضفة التقليد أو التجديد إلى ضفة الحداثة، بحثاً عن ماء القصيدة بعد الجفاف الذي أصيبت به حيناً من الدهر.

ب- إن نصوص هذين الديوانين، باعتبارها عينة، كفيلة باقتناص قوانين البنية الإيقاعية الجديدة، القائمة على وحدة التفعيلة، كخيار إليه لجأ شعراء هذا النسق هروباً من البيت التقليدي كسجن رمزي، شديد التسوير، ما عادوا يطيقونه في زمن تحرر الذات وانعتاقها من المواضعات. يقول محمد ولد الطالب في شهادته السابقة: " الشعر الحر يفتح عوالم الإبداع منداحة، ويشعر فيه الشاعر أنه أقرب إلى الخلق والإبداع بعيداً عن ثقل التراكمات الشكلية التي يفرضها الشعر العمودي الذي تقع في جادته الحوافر على الحوافر وتتوارد الخواطر ويقل أوكسجين الإبداع..."(٤٢).

ولأن خيار التفعيلة، خيار تحرر للشعر والذات معاً لدى هذا النسق، فإننا سنركز في الديوانين على النصوص الحرة، أكثر من التركيز على القصائد العمودية القليلة فيهما، والتي نعتبرها، بمثابة شيءٍ ووشمٍ من بقايا أثر الأنساق الشعرية السابقة، فضلاً عن كونها "إثباتاً" يقدمه الشاعر لمتلقيه التقليدي دليلاً على مقدرته الشعرية في مجتمع ما تزال ذائقته الجمعية تعتمد آلية التذميم في تلقي الشعر الحر.

هكذا إذاً سنختبر البنية الإيقاعية لنسق الحداثة الموريتانية، من خلال هذين الديوانين، معتبرين إياهما متناً شعرياً واحداً، يمثل عتبته الدنيا، ديوان؛ "الليل والأرصفة" ويمثل عتبته العليا ديوان؛ " نشيد الضفاف". متسائلين إلى أي حدٍّ تحررت تلك البنية من سلطة الشاهد الأمثل، هل شكلت لنفسها كينونة مستقلة، تجاوباً من رغبة الذات والمجتمع في التحرر من أسر ماضٍ متكلس، وحاضر بوار، أم أنها اكتفت بإشاحة الوجه عن طلب أنموذج تراثي عتيق إلى طلب أنموذج حداثي "جديد"، توشك أن تَداعَى عليه النمطية و"العمودية" والاجترار؟

## ب ـ البنية الإيقاعية: الخروج على الأنموذج

### إضاءة:

لقد كانت التجربة الشعرية العربية، في مسارها التاريخي، وخصوصاً في متنها الموريتاني، محكومة كما أثبتنا في الفصل الثاني من الباب الأول بسلطة الأنموذج، إما سعياً لمماثلته كما الحال لدى التقليدية، أو رغبة في مشابهته كما وضع التجديدية، أو طلباً لمخالفته كما الأمر مع الحداثة، التي انتفضت على البنية الإيقاعية الأم، موجهة إليها ضربات عنيفة، مسنودة في هذا الفعل بإرث الحداثة العربية الأولى و بواقع محلي يَتَخَلَّقُ بالتحولات. هنا كان لزاماً أن يكون الخروج على تلك البنية محفوفاً بمنزلقات عديدة، إذ البحث عن نسق إبداعي واجتماعي ممكن في ظلِّ نسق كائن، يجعل عملية الإبداع إشكالية التحقق. كيف الخروج على بنية إيقاعية قائمة، ما لم يتم تمثلها والانطلاق منها بدء؟ وكيف الإنطلاق منها، ثم الخروج عليها نهائيا، من دون الوقوع في شَرَكِ أنموذج آخر؟ ذاك ما سنقاربه في هذا المبحث، متوسلين ذات التقسيم للإيقاع إلى خارجي وداخلي.

#### ٣-١ ـ الإيقاع الخارجي: من البيت إلى السطر

على الرغم من أن أغلب شعراء هذا النسق، لم يكونوا من نتاج التعليم الأصلي "المحظرة" في موريتانيا، ومنهم صاحبا المتن المدروس، بل كانوا من خريجي الجامعات العصرية، فإنهم ما كانوا ليدلفوا إلى القصيدة الحرّة، هكذا دفعة واحدة، ويتخذوها خياراً أوحد، في مجتمع وسمناه بمجتمع "عصر التدوين". بل لا بد لهم من التعاطي مع مجتمعهم ولو إلى حين، حتى يثبوا له أنهم جديرون بحمل لقب " الشاعر"، وذاك أمر لا يكون لدى المجتمع إلا بكتابة القصيدة العمودية، غير أن هذه الأخيرة باتت بفعل كثرة التعاطي عامل تعطيل للطاقة الشعرية، تكرس نمطاً من التعبير بل والتفكير، لا يسمح للذات أن تُعبِّر عن

لواعجها، ولا لها أن تطلب حريتها، خصوصاً مع تزايد وعيها، بضرورة الانعتاق من أسر المراسم الشعرية والاجتماعية التي تجاوزها الزمن وأضحت حراستها ضرباً من الموت المؤجل.

غير أن هذا العبور من عالم الثبات إلى عالم الحركة، ومن الماضي إلى الحاضر، ومن النسق الاجتماعي المحايث، إلى النسق المتفاعل مع حركة الذوات في عصر لا يعبأ بالثابت، ومن النظام الخليلي المستنفد إلى نظام القصيدة الحرّة، أقول إن ذلك العبور ما كان ليتم إلا بامتلاك هؤلاء الشعراء الجدد، جواز سفر يستصدرونه من المجتمع، يثبت هوياتهم منتمين إلى الشعر في عهديته المعروفة، وإن ببعض التجوز وضرب المشابهة.

هكذا إذا تعاطى شعراء هذا النسق، وإن بطريقة هامشية، كما سنرى، القصيدة العمودية، والواقع أن هذا الأمر ليس بالمستغرب في سياق التلقي الموريتاني، خصوصاً إذا علمنا أن كل نسق أدبي جديد يطمح دائماً إلى أن يكون له امتداد في الأنساق التي سبقته، كما سبق أن أثبتنا. فكيف تمّ العبور في المتن من البيت إلى السطر؟ وأية بحور وظّفت في التجربتين؛ العمودية والحرّة؟

### ٣ ـ ١ ـ ١ ـ الوزن

إن نظرة سريعة إلى النصوص العمودية في المتن، تبين إلى أي حدٍّ هي قليلة قياساً لمرحلة التجديد، فلقد كتب محمد ولد الطالب ١٨ نصاً تتراوح بين البيتين والواحد والعشرين بيتاً، تقع كلها في ١٧٧ بيتاً، أي أن متوسط عدد أبيات النص الواحد يصل إلى ٩،٨٣. بينما لم يكتب ببهاء سوى نصين عموديين يقعان معا في ٤٨ بيتاً أي بنسبة ٢٤ بيتاً لكل نص.

ونحن وإن كنا لا نروم رصد التحولات الإيقاعية في هذه النصوص، لإمكانية سحب إيقاع النسق التجديدي عليها، كما رصدناه في الفصل السابق، فإننا نسجل إزاءها الملاحظات التالية:

١- اشتركت هذه النصوص في بحري الطويل والبسيط، وهما بحران مركزيان في الشعرية العربية، ومن أهم ثوابت بنيتها الإيقاعية، إن لم نقل إنهما قاعدتها الأساس من حيث عدد القصائد التي نظمت فيهما. وهو ما يعضّد ما ذهبنا إليه من كون المتن، ارتادهما لا لشيء سوى إثبات شاعرية صاحبيه لدى المتلقي الموريتاني، لما فطر عليه الأخير من تقليدية ضاربة في اللاوعي. وقد جاء توزعهما على النحو التالي:

| البحر | الليل والأرصفة | نشيد الضفاف |
|---|---|---|
| الطويل | ٥ | ١ |
| البسيط | ٢ | ١ |

إن اقتصار ببهاء على نصين عموديين فقط، وتوزيعه لهما على البحرين المذكورين، وارتياد ولد الطالب لهما في العدد أعلاه، لدليل، فضلا عما أسلفنا، على بقاء أثر من التقليدية رائنٍ في مخيال الشاعرين، مما سوف تظهر آثاره حين معاينة نصوصهم التفعيلية.

ب ـ وجود هذه القصائد مركونة في آخر الديوانين، مما يعني عدم احتلالها الصدارة في وعي الشاعرين.

ج ـ كثرة النصوص العمودية وتعدد أبحرها ( الخفيف، الكامل، الوافر، المتقارب، بالإضافة إلى بحري الطويل والبسيط) لدى ولد الطالب، هوما سوغ لنا اعتباره ممثلاً للعتبة الدنيا في هذا المتن. هذا بالإضافة إلى طريقة كتابة قصائد ببهاء، حيث جاءت الأشطر عمودية، مما يكسر تناظريتها التقليدية، ورغبة منه في الانتقال من البيت إلى السطر.

د ـ إن استمرار القصيدة التقليدية لدى هذا النسق، بالإضافة إلى التعليل أعلاه، يترجم كمون ما سبق أن أسميناه في الفصل الثاني من الباب الأول بـ"التجاذب القيمي"(٤٣)، الذي يسم الثقافة والمثقفين في عهد الدولة الوطنية.

إن إيرادنا لهذه الملاحظات السريعة قصدنا من ورائه موضعة هذه القصائد في سياق تجربة الشاعرين، كما في سياق التلقي الجمعي، وهو أمر نحسبه كفيلاً بقياس مسافة التوتر بين البنية التقليدية الأم التي تتحقق فيها هذه القصائد والبنية الإيقاعية الوليدة التي تتصرف فيها القصائد التفعيلية. كما نحسبه في الآن ذاته كفيلاً بقياس درجة المفارقة أو المعانقة بين الذات الشاعرة الطامحة إلى التحرر والبوح والانعتاق، إنساناً فرداً له كينونته الخاصة ومصيره الذاتي وبين المجتمع الذي يفرض ويأمر وينهى، من خلال مراسم قبلية لعل الضوابط العروضية ودوائرها المغلقة من أكثرها قداسة وضبطاً وصرامة.

غير أن هذه التجربة العمودية، مهما كان تناظرها مع النسق الاجتماعي السائد، لم تكن مركزية في المتن لدليل الملاحظات أعلاه، وإنما ولد على أنقاضها إبدال شعري آخر، يدابرها بنية ودلالة، وهو إبدال بقدر ما يعكس ما يأذن به المجتمع من تحولات بنيوية عميقة، بقدر ما اكتسب بنيته ودلالته من تلك التحولات، ومن ثمّ فإن الوعي الشعري والنظري الواقف خلف ذاك الإبدال، هو وعي جماعي منعكس على وعي الفرد، وهكذا فإن الذات الشاعرة

تعبر عن حركتها ضمن هذا الإطار الجدلي، عن حركة الواقع وعن المخزون من الإرهاصات الثورية وإمكانات التغيير الموجودة بالقوة في منحنيات بنيته الحية المتحركة"(٤٤)، ولعل هذا ما حدا بنا إلى القول إن هذا النسق في بنيته العميقة يقف خلفه النسق الاجتماعي في تحولاته المطردة، كما ساوقناها في الفصل الأول من الباب الأول. خاصة بالنظر إلى أن كل تغيير، سواء على المستوى الإبداعي أو الاجتماعي، لا بد وأن يقتضي وعياً مغايراً وينشد معالمه الجوهرية من إمكانية تحققه ميدانياً، ومثل هذا الوعي يمثل مطمحاً جديداً يسعى من خلاله الإيقاع الشعري الحديث إلى الخروج عن إطار التشكيل القديم والتماس كونه الموسيقي فيما يصدر عن الذات من تداعيات نغمية وإيقاعية ومما تخلقه من تساوق مع الحالة الشعورية لوجدان المتلقي وتوقعاته(٤٥).

هكذا اشتمل المتن المدروس على ثلاثين قصيدة تفعيلية، قدمت نفسها إبدالاً شعرياً، يكسر عمود البيت الخليلي، وإن أبقى منه على وحدة التفعيلة، التي "ستواصل الحضور والعمل بشكل أو بآخر في تعديلات البيت الحر، غير أن توزيعها المتماثل المنتظم سيصبح لاغياً. إذ أن الشاعر بات يتمتع في شكله الشعري الجديد، بالحرية الكاملة في استخدام تفاعيل الوزن كما يشاء، أي أن ينشئ بيته على أساس الوحدة الإيقاعية التي تؤسس الوزن، من دون أن يتحدد بقواعد الطول والعدد"(٤٦).

وتمشيا مع منهجنا في اقتناص السمات الفوقية، نورد فيما يلي البحور المشتركة بين الديوانين، ثم نتبعها بجدولين يبينان الفروق والتمايزات، مؤولين كل ذلك ضمن سياق الإنتاج والتلقي، وكذا ضمن سلطة المرجعية الثقافية المشرقية بما هي نص أثرٌ، ما فتئت أصداؤه تتصادى في المنجز الثقافي لدول المغرب العربي، كل حسب روافده وكسبه من تقاليد الإبداع.

**جدول البحور المشتركة المستخدمة في القصائد الحرة**

| البحر | الليل والأرصفة | نشيد الضفاف |
|---|---|---|
| الكامل | ٣ | ١٠ |
| المتقارب | ٦ | ٥ |

إن هذا الجدول، يبين إلى أي حدٍّ ظل توظيف هذا النسق للإمكانيات العديدة التي يتيحها الإبدال الحر جدّ محدود، إذ اقتصر على هذين البحرين الصافيين، لما يمتلكانه من طاقة موسيقية كبيرة، وما يتكئان عليه من إرث إيقاعي باذخ.

فبحر الكامل يحتل المرتبة الثانية في مدونة الشعر العربي القديم ومراوحة الإبداع فيه "كامنة في طبيعة حركاته وأنساقه التناوبية المتجلية في الحركات المتوالية بعد كل سكون، إنه بحر الحركة نظراً لهيمنة حركاته على سكناته"(٤٧)، أما بحر المتقارب، فإنه وإن كان تاريخه في الشعر القديم غير مشهود، إلا أن مكانته في الشعر الحديث رفعته إلى مرتبة عليا عوض بها هامشيته التراثية (٤٨).

إن اقتصار المتن على هذين البحرين، مهما كان استثماره لمختلف الإمكانات التي تتيحها تفعيلتاهما، مما لا نأخذ أنفسنا بالتمثيل له في هذا السياق، لجدير بالتأويل، خصوصا بالنظر إلى أن إحصائيات أخرى سابقة على نتاج بعض شعراء الحداثة، أثبتت كذلك تصدر هذين البحرين في المتن الشعري الموريتاني المعاصر(٤٩). فهل لخصائصهما الإيقاعية تشاكل مع إيقاع الحركة والسكون اللتين عرفهما المجتمع الموريتاني في العقدين الأخيرين من القرن العشرين؟ أم أن الأمر مجرد رغبة من الشعراء في تعويض ما افتقده المبدع والمتلقي على حدٍّ سواء من أبعاد موسيقية من جراء خرق البنية الإيقاعية الأم؟.

إن التأويلين ربما كانا مجرد تقليب للظاهرة في وجهيها السياقي والنسقي، وهو ما يتعضد أكثر حين نعلم أن توظيف البحور في كلا الديوانين، كلٍ على حدة، لم يخرج عن البحور الصافية، التي أقصرت نازك الملائكة عليها المغامرة الشعرية الحرة، وذهبت إلى أن غيرها من البحور الممزوجة يخرق قوانين العروض الجديدة. هكذا تجلى توظيف بقية البحور في كلا الديوانين على النحو التالي:

جدول بحور القصائد الحرة في "الليل والأرصفة"

| البحر | عدد القصائد |
|---|---|
| المتقارب | ٦ |
| الكامل | ٣ |
| المتدارك | ٢ |
| الرمل | ١ |
| المجموع | ١٢ |

جدول بحور القصائد الحرة في "نشيد الضفاف"

| البحر | عدد القصائد |
|---|---|
| الكامل | ١٠ |
| المتقارب | ٥ |
| الوافر | ٣ |
| المجموع | ١٨ |

لقد استأثر ولد الطالب في ديوانه ببحري المتدارك والرمل وهما بحران صافيان أيضا، غير أن لهما من الخصائص الإيقاعية ما لو استثمر لأكسب التجربة ثراءً كبيراً، إذ الأول يكاد ينهض بحمل عبء تجربة الشعر الحداثي منذ بواكيرها الأولى حتى اليوم، وذلك لما فيه من مرونة عائدة إلى قصر تفعيلته (فعلن) التي تعتبر أقصر التفاعيل العروضية، حيث إنها تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمني(٥٠). وأما البحر الثاني أعني الرمل فتمتاز تفعيلته (فاعلاتن) ببعدها الراقص الذي يقوم بدور التشكيل النصي، خصوصاً إذا استغل ما فيها من ليونة ومرونة(٥١).

وعلى الرغم من الطاقات الإيقاعية الكامنة في هذين البحرين، ومن المكانة التي احتلّاها في التجربة الشعرية الحديثة، إلا أن مساحة حضورهما لدى ولد الطالب ولدى أغلب شعراء الحداثة في موريتانيا، لم تكن بالكبيرة، مثلهما تماما في ذلك مجزوء بحر الوافر الذي استأثر به ببهاء في نصوص ثلاثة اتسمت بإيقاع خاص خلقته طبيعة التفعيلة (مفاعلتن)، الراقصة.

هكذا تصرفت تجربة هذا المتن في البحور الصافية وحدها، ولم تدفع بذاتها صوب البحور الممزوجة، ولا مزج البحور، مما يجعلها بالرغم من خرقها للبيت التقليدي، واتكائها على التفعيلة، لا تبتعد كثيراً عن العروض التقليدي، ولا تجرب بعيداً عن سلطته وفلسفته الإيقاعية وذلك لقيامها على جزء منه وتوظيفها إياه في نسق تتابعي قد لا يستجيب لحركة الذات في علاقتها بالمجتمع، وهو تصور لا يبتعد كثيراً عما أرادته نازك الملائكة لهذه التجربة في بداياتها الأولى، حيث ترى: " أن هذا الأسلوب الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي

يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"(٥٢).

من هنا نحسب أن سبب وقوف هذا النسق في بداية التحديث الشعري تعود إلى العوامل التالية:

أ- بطء تحول البُنى الاجتماعية في موريتانيا، وثقل حركتها، مما يجعل نسقها بالرغم مما شهد من ارتجاجات وتصدعات، يمارس هيمنته وسلطته القاهرة على الذات الشاعرة الساعية إلى التحرر من مراسمه وسلطته الرمزية، تماماً كما هيمنة بنية الإيقاع الأم، ومسعى الإيقاع الداخلي للحدِّ من سلطتها.

ب- سلطة الحداثة العربية الأولى، على المستويين الإبداعي والنقدي، وهي الحداثة التي أصبحت نصوصها تمثل لدى شعراء هذا النسق شاهداً إبداعياً أمثل، وأضحت بنيتها الإيقاعية "عروضاً" جديداً لا ينبغي الخروج عليه، وخصوصاً في تجلياته لدى نازك الملائكة، حيث الشعر الحر في نظرها مجرد «ظاهرة عروضية تعنى بـ:

١- عدد التفعيلات في السطر.

٢- ترتيب الأشطر والقوافي.

٣- أسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد.»(٥٣).

ت- نمطية قصيدة التفعيلة التي وَلّدتْ عمودية شعريةً جديدةً عممت نصاً شعرياً "جديداً" يكاد يكون واحداً لا يفسح للتجارب الوليدة مجالاً للتّميز، ولعل من أهم العوامل التي أشاعت تلك النمطية، ما كرسته تلك القصيدة من الاعتماد في الغالب، كما الحال في المتن المدروس، على البحور الصافية، القائمة على تكرار تفعيلة واحدة لا تسندها أخرى، مما مَهَرَها برتابة واضحة، وتناظر مطرد، جعلاها تؤسس لعمودية جديدة، يصعب الفكاك منها.

إن هذه العوامل أعلاه، قد جعلت شعراء هذا النسق، بالرغم من الضربات العنيفة التي وجهوها لعمود الشعر، والرغبة الجموح في التحرر من النسق الاجتماعي السائد، كأنما انتقلوا في البناء الوزني من قيد ثقيل وسجن ضيق، إلى قيد طويل وسجن متسع. وهو أمر جعلهم يلجؤون إلى عنصر بنائي آخر، يبتغون فيه ما فاتهم من حرية في الوزن، فكانت القافية مُلتجأَهُم، إذ هي في بعدها الوظيفي" تعبير تجريدي عن حركة الذات، في الوقت الذي يعبر عنصر الوزن عن بنية المجتمع الثبوتية الساكنة"(٥٤)، فكيف كان تعاملهم معها، وما مظاهره في المتن؟.

### ٣ ـ ١ ـ ٢ ـ القافية:

إذا كان الوزن كما أثبتنا أعلاه يمثل الصورة التجريدية للنسق الاجتماعي، في ثباته ونزعته المحافظة، ومقاومته لكل مظاهر التصدع والخرق، فإن القافية تجسد التمثيل التجريدي للذات الشاعرة باعتبارها الطرف الآخر الأكثر حيوية ونشاطاً وتوتراً في ثنائية الحياة الإشكالية، وهي إذ تقوم بوظيفتها تلك، يتلقاها الوزن ويستوعبها في ثناياه وعلى أطرافه وعبر تراكيب أجزائه، ليجسدا معاً في إطار تلك التركيبة الثنائية المتلابسة بنية الإيقاع الخارجي(٥٥).

ولعل طبيعة تلك العلاقة بين الوزن والقافية ومسار تاريخها، يمكن من خلاله رسم تاريخ الشعر العربي. فلقد كانت القافية في النسق التقليدي تابعة للوزن يتحكم فيها ويوجهها، وكانت بدورها قائمة على حراسته، وإدامة سلطته، تماماً كما وظيفة الفرد في المجتمعات التقليدية. أما وقد تحولت علاقة الفرد بالمجتمع من تابع، يسهر على حماية القيم، إلى متمرد يعمل على التحرر والانعتاق، تحولت كذلك علاقة القافية بالوزن، فأضحت المتحكمة فيه الموجهة إياه، " تسعى إلى إخضاعه لإيقاع الداخل لا الانقياد له والخضوع لمنطقه الخارجي أو مقاييسه الجاهزة"(٥٦). من هنا أصبحت حرّة، لا تتحكّم فيها أية سلطة، سوى حركة الذات، وهي تمارس رغبتها في الوجود الحرّ، توجد كلما اقتضت الحاجة ذلك وتنعدم حال الضرورة. هكذا لم تعد القافية هدفاً في حدّ ذاته، لقد فكت حرية الذات الكثيرَ من قيود الاضطرار إليها، " مما وفّر للقصيدة الحديثة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار ـ حسب ضرورات التجربة ـ بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري"(٥٧).

والواقع أن هذه الحرية التي اتسمت بها القافية في القصيدة الحديثة لا تعني البتة الفوضى، وحاشاك تحسبها عدم اكتراث من الشاعر الحديث بها، إذ " الحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية، إذا كنا نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة، فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة"(٥٨). ذلك أن الأخيرة كانت محكومة بالوزن وبالتركيب معاً، لأن التركيب هو الذي كان يقود الوزن إلى معنى مبيت ومحدد، ولأن الوزن، أيضاً، يُخضع القافية إلى نظام من الحركات والسكنات ينبغي التزامه في كل أبيات القصيدة، أما في الشعر المعاصر فقد

أصبح اللفظ هو الذي يقود التركيب، من هنا انتعشت الكلمة وانتعشت القافية أيضاً في إطار ما يوفره لهما الشاعر من حرية(٥٩). ومن أجل ضبط قوانين التقفية في المتن المدروس، ومن ثمّ ضبط حدود الحرية التي مارسها النص الحديث، سنعمل على اقتناص أبرز أنواع القوافي في علاقة بعضها ببعض(٦٠).

- **القوافي المتوالية:**

وهي القوافي التي تأتي وفق نظام؛ (أ أ أ ب ب ب) أو نظام (أ أ ب ب)، ويعتبر هذا النوع من التقفية، في الغالب، إذا لم يكن موظفاً توظيفاً خاصاً في البنية العامة للنص، من أبسط أنواع التقفية وأقربها إلى النظام القافوي التقليدي، وقد سبقنا أن رصدناه في النسق التجديدي، وأسميناه بالتقفية السطرية، غير أننا هنا نركز في الأساس على علاقة القوافي بعضها ببعض، لذلك أطلقنا عليه هذه التسمية؛ ومن نماذجه:

١- **من قصيدة "عروس الزنج" محمد ولد الطالب:**

| | |
|---|---|
| ١ ـ داكار | |
| ٢ ـ كانت ملهمة | (أ) |
| ٣ ـ أهلا وأرضاً وامتدادات.. | |
| ٤ ـ وكانت معلمة | (أ) |
| ٥ ـ داكار | |
| ٦ ـ كانت فاتنة | (أ) |
| ٧ ـ من حولها | |
| ٨ ـ تمشي المواسم في المواسم طولاً | (ب) |
| ٩ ـ تشدو المزارع | |
| ١٠ ـ في ظلال الفأس هولاً.. هولاً | (ب) |
| ١١ ـ هولاً | (ب) |

٢- **من قصيدة "نشيد الضفاف" ببهاء ولد بديوه:**

| | |
|---|---|
| ١ ـ أنّى سَتَذْهَبُ أَهْوَاؤُكَ الهَائِمَاتُ وَرَاءَ الضِّيَاءِ؟ | |
| ٢ ـ وَكَيْفَ أُعَانِقُ ظِلَّ الرُّؤَى الخَائِبَاتِ؟ | (أ) |

٣ ـ وَكَيْفَ أُعَانِقُ هذَا الهَجِيرَ المُطَنَّبَ فِي أُفْقِ أَهْوَائِنَا الغَائِمَاتِ؟ (أ)
٤ ـ فَظَلِّلْ هَوَاكَ بِغُصْنِ الرَّجَاءِ المُمَزَّقِ! (ب)
٥ ـ إنّي أُلَفْلِفُ حُزْنِي..
٦ ـ أُلَفْلِفُهُ بَيْنَ أَسْمَالِ هَذَا النهار المُخَرَّقِ.. (ب)

من الجلي كيف توالت القوافي وتناوبت، مما يجعل الحركة والسكون يتناوبان في النص، الأمر الذي يخلق بعداً إيقاعياً يعوض الأذن ما افتقدته من كسر لبنية البيت التقليدي الذي اعتادت عليه، ويتعزز هذا البعد الإيقاعي في كسر النمطية التناظرية من وجود قوافٍ سطرية أخرى، مستقلة عن القوافي المركزية، وهي في الأنموذج الأول متمثلة في الأسطر (١، ٣، ٥، ٧، ٩)، وفي الأنموذج الثاني متمثلة في الأسطر؛ (١، ٥). وتعد هذه القوافي الداخلية بمثابة إشباع سمعي، ونفسي يعطي للذات فضاءً للتنقل من قافية إلى أخرى.

**ب ـ القوافي المتعانقة:**

وهي القوافي التي تتخذ داخل النظامي الفونيمي شكلاً متلاحقاً مع قافية أو مجموعة من القوافي، وغالباً ما يكون هذا النمط وفق نظام؛ ( أ ب ب أ ) أو ( أ أ ب ب ب ب أ أ )، ومن نماذجه في المتن:

١- من قصيدة "الليل والأرصفة": محمد ولد الطالب

١ ـ في كلِّ يوم فلسفة (أ)
٢ ـ "وضاح" لم يرجع
٣ ـ لقد غضبت عليه مخالب الأقدار (ب)
٤ ـ وأنا هنا
٥ ـ ما زلت أبحث في المحار (ب)
٦ ـ وفي القرار.. وفي الحكايا المترفة (أ)

٢- من قصيدة "نشيد الضفاف": ببهاء ولد بديوه

١ ـ فَيا صَدَاً الأَمَلِ المُتَآكل! (أ)
٢ ـ مَرَّتْ ذُيُولِ اللَّيَالي عَلَى صَدَاَ الأَمَلِ المُتَآكلِ.. (أ)
٣ ـ مرت..

٤ ـ وَأنْتَ تُرَاقِبُ مِنْ شُرْفَةِ اللّحَظَاتِ (ب)

٥ ـ ومن لحظات النَّوَافِذِ.

٦ ـ والْوَقْتُ يَنسُجُ أَهْدَابَهُ للنباتِ.. (ب)

٧ ـ وينْثُرُ الْوَانَهُ فِي خُدُودِ البناتِ.. (ب)

٨ ـ وأنتَ تُرَاقِبُ..

٩ ـ كيف استَحَالَتْ وُرُودُ البناتِ؟ (ب)

١٠ ـ وُرُودُ النوافذِ والزَّهَرِ المُتَطَلِّعِ مِنْ وَجَنَاتِ الضِّيَاءِ؟ (أ)

١١ ـ وكَيْفَ سَتَذْهَبُ؟

١٢ ـ أنَّى سَتَذْهَبُ أَهْوَاؤُكَ الْهَائِمَاتُ وَرَاءَ الضِّيَاءِ؟ (أ)

تقوم القوافي المتعانقة في الأنموذج الأول على التماثل الصوتي بين (فلسفة / مترفة . الأقدار/ المحار)، ومن البين كيف أن الشاعر مدرك تماماً لشروط التقفية في الشعر العربي، إذ لما كانت القافية المنتهية بالهاء في النقد التقليدي لعلم الشعر، لا بدّ فيها من تكرار فونيم واحد وثابت دائماً قبل الهاء، نجد الشاعر قد حافظ على هذا الإرث الموسيقي بجعله ( الفاء) تتكرر في القافيتين قبل الهاء (٦١)، وقس على ذلك الإدراك بقية القوافي في الأنموذجين، ومدى التزامها التام بشروط التقفية التراثية.

ومن الجلي أن القوافي الحرة في المثالين، ما هي كما ذكرنا في نماذج القوافي المتوالية، إلا إشباع سمعي ونفسي، يعطي الذات الشاعرة متنفساً من الحرية، تتلون عبره حالاتها النفسية. وكذلك من الجلي أن الفرق بين الأنموذجين إن هو إلا فرق نوعي بين عتبتي المتن كما سبق أن أشرنا.

ج ـ القوافي المتقاطعة:

هي القوافي التي تتقاطع صوتياً مع قواف أخرى، ويتخذ هذا النمط من التقفية أشكالا عديدة، فإما أن تقع بين القوافي المتقاطعة مجموعة من القوافي المستقلة، وهو أكثر الأنماط شيوعاً، وإما أن تقع بينها قوافٍ متوالية أو متعانقة وهو ما يأتي، أحياناً، على شكل موازاة صوتية. ومن نماذج النمطين:

١ ـ النمط الأول:

أ ـ من قصيدة ( مرثية الصقور العابرة): محمد ولد الطالب

١ ـ ترى هل سترجع من غيبتها القافلةْ (أ)

٢ ـ وهل أودغست..

٣ ـ ستعرف أسواقها

٤ ـ ملامح أرض الرجال؟!

٥ ـ وعرّافة الحي كم سافلةْ !! (أ)

ب ـ من قصيدة (جرح النخاسة): ببهاء ولد بديوه

١ ـ وفي الضِّفَافِ اللاَّبِسَاتِ جَنَاحَهَا الغَسَقِيَّ.. (أ)

٢ ـ كان الأُفْقُ يَرْفَعُ كَأْسَهُ الخَضْرَاءَ..

٣ ـ طَافِحَةً بِرَقْرَاقٍ مِنَ الأَشْجَانِ..

٤ ـ طَافِحَةً بِرَقْرَاقِ الحَنِينِ..

٥ ـ كَأَنَّ كَفًّا مِنْ أَثِيرٍ تُتْرِعُ الأَكْوَابَ من أَلَقِ السَّمَاءِ..

٦ ـ تُدِيرُهَا مَوْسُومَةً مِنْ تَوْقِنَا..

٧ ـ مَوْسُومَةً مِنْ جُرْحِنَا.

٨ ـ والشَّمْسُ تُفْرِغُ فِي الضِّفَافِ..

٩ ـ نُضَارَهَا المَصْبُوبَ مِنْ عَلَقِ الدِّمَاءِ..

١٠ ـ نُضَارَهَا الشَّفَقِيَّ.. (أ)

٢- النمط الثاني:

أ- من قصيدة ( المفازة): محمد ولد الطالب.

١ ـ سنصنع ملكا لنا .. وحيازةْ (أ)

٢ ـ ونرجع أدراجنا فجأة (ب)

٣ ـ وتسكننا نزوات المفازةْ (أ)

٤ ـ فكل الجرائر مغفورة (ب)

٥ ـ وكل الخطايا مجازةْ. (أ)

ب- من قصيدة ( هل أمد على ثراك عروق أحلامي ): ببهاء ولد بديوه

١ ـ لَقَدْ طَرَقْتُ..

٢ ـ وفي اليَدَينِ صَبَابَةٌ مِنْ بَابِكَ الشَّرْقِيِّ.. (أ)

٣ ـ إذْ تَتَلَفّعِينَ رِدَاءَكِ الصيفِيَّ.. (أ)

٤ ـ مُمْتَدًا بِصُفْرَتِهِ الوَدُودِ عَلَى مَفَاتِنِكِ الفتِيَّةِ.(ب)

٥ ـ دُرَّةٌ لَمْ يَخْتَرِقْهَا مِثْقَبُ الزَّمَنِ الغَوِيِّ.. (أ)

٦ ـ كَأَنَّمَا مَرَّ الزمانُ - وَلَمْ يَمُرَّ- عَلَى مُخَلَّدَةِ الفُتُوّةِ..(ب)

٧ ـ دُرَّةٌ تَتَعَانَقُ الأَلْوَانُ والأبْعَادُ فَوْقَ صَفَائِهَا الشَّمْسِيِّ.. (أ)

من الواضح أن القافيتين في النمط الأول متقاطعتان، ففي المثال الأول، تقاطعت قافيتا (القافله/ سافله )، وقد جاءتا لتجمعا ثلاث قواف مستقلة هي: (أودغست، أسواقها، رجالها). وفي المثال الثاني، تقاطعت قافيتا (الغَسَقِيُّ/الشَّفَقِيُّ)، وقد جمعتا بين ثماني قوافٍ مستقلة، كأنما وظيفتهما إعادة السكون للمقطع، بعد سباحته في فضاء حرٍّ متحرك.

أما النمط الثاني فقد جاء على شكل موازنة صوتية (أ ب أ ب)، ليحدث إيقاعاً مزدوجاً، يعطي للمقطع حركية خاصة، تعكس حركة الذات وهي تتقلب في مواجد الشعر، والواقع أن هذا النوع من التقفية غير غريب على الأذن الجمعية الموريتانية، لأن بنية البيت الشعبي (الـﮔافْ الحساني) قائمة في الأساس على هذا الشكل من التوازي الصوتي، ومن أمثلة ذلك، قول أَرَيانْ ولد أعل ولد مَحَمْ(٦٢).

١ ـ هَذَا الدَّهرْ أَتْفُ بِيهْ (أ)

٢ ـ مَارَتْ عَنُ قَدَارْ (ب)

٣ ـ مَارَتْ ما تُرَ فيهْ (أ)

٤ ـ حَلاَوَ مَا تَمْرَارْ (ب)

تلك هي أهم أنماط التقفية التي نادت على نفسها في المتن المدروس، وهي أنماط وجد الشاعر فيها متنفساً فنياً يخاتل من خلاله الوزن ويراوغه من أجل الانفلات من سلطته القاهرة، تعبيراً رمزياً عن رغبته في الانفلات من سلطة المجتمع وقوانينه الأسرة. وإذ تقوم القافية بتلك الوظيفة، فإنها في الآن ذاته تقوم بوظيفة فنية، متمثلة في الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، وهو أمر يستلزم بالضرورة وجود علاقة دلالية بين تلك الوحدات التي ترتبط بها، تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق القافية وظيفة ذات مستويين؛ المستوى الأول إيقاعي وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني دلالي وهو مستوى داخلي، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة (٦٣).

وإذا كانت القافية بما هي تجسيد لتطلعات الذات الشاعرة إلى الانعتاق من أسر النسق التقليدي، قد تململت في الوزن وحركته وفق قانونها الخاص، وأرغمت السطر الشعري تارةً على التمدد وطوراً على التقلص، كل ذلك وهي متحللة من أي سلطة عدا سلطتها الخاصة وحريتها الكاملة في التعبير عن حركة الذات، أقول إذا كانت القافية كذلك، فإنها لم تكن في ذلك السبيل الوحيدةَ، وإنما عاضدها في التمرد وأعانها عليه، نمط إيقاعي آخر، أكثر زوغاناً وزئبقية، وأعمق تعبيراً عن خوالج الذات وتهدجاتها، مسماه إحداث تساوقٍ جمالي بين بنية النص وكيان الذات، إنه ما اصطلحنا على تسميته ب"الإيقاع الداخلي"، فكيف تجلى هذا الإيقاع في المتن؟ وأي عنصرٍ من عناصره شكل مزية نوعية تسمح برفعها سمة للشعر الحديث في موريتانيا؟

## ٣ ـ ٢ ـ الإيقاع الداخلي: من السمع إلى البصر

لقد أصبح من البدهي أن ما يعطي القصيدة التفعيلية حداثتها، ليس مجرد كسر الشطرين، والركون إلى التفعيلة، وإطالة السطور أو تقصيرها، وإنما الذي يعطيها تلك الصفة هو في الأساس، ما تتسم به من إيقاع يبصم خصوصيتها، ويؤسس مفارقتها الجمالية للشعر التقليدي في إيقاعه المعروف، ذلك أن الإيقاع التفعيلي، على عكس ما كان عليه الإيقاع التقليدي، لم يعد مرتبطاً بأنماط قارة من الفكر والحياة على المستوى الاجتماعي العام، بل أصبح، كما ذكرنا أعلاه، "صورة لحركة الذات الشاعرة في بعدها الجواني والفردي الخاص، مثلما هي التموجات على ساحل البحر صورة لحركة أعماقه وتياراته البعيدة، وقوانينه الخاصة ضمن تفاعلها مع قوانين الطبيعة الأخرى"(٦٤). لذلك أصبح من الصعب تقنين إيقاع القصيدة الحديثة، إذ ليس هناك إيقاع واحد يمكن أن ينتظمها، وكيف وهي المسكونة بذات تعتمل فيها حركة الواقع المعيش في سيرورته الدائمة؟ ويسكنها الرفض لعالم متهالك، ولكنه يتشبث بالبقاء وينزع إلى إخضاع كل من يبتغي الخروج على ما تقنن وترسب وأصبح من باب المسلم به، وحسبك إيقاع القصيدة التقليدية مثالاً صارخاً على ذلك.

هكذا أضحى الإيقاع الداخلي وما يتسم به من تعدد وتنوع وتداخل وزئبقية، هو أهم علامة فارقة في تعريف القصيدة الحديثة، " لأنه الدال الأكبر في بناء الشعر... (فهو) يتأسس في النص وبالنص، في الممارسة الكتابية بالحواس كلّها وفي شرائط اجتماعية ـ تاريخية، (لذلك) لا تكون الكتابة وخاصة كتابة قصيدة ممارسة نوعية للإيقاع إلا عندما تكون

ممارسة نوعية للذات، من خلال التقعيدات الاجتماعية"(٦٥). من هنا فإن خصوصية قصيدة هذا النسق لا تتأتى ما لم تكن تعبيراً عن ذات شاعرة مسكونة بكينونتها، ورغبتها الجموح في كسر النسقين الجمالي والاجتماعي السائدين، وفي الوقت ذاته تكون تجسيداً لما يتصادى في الواقع المعيش من أصوات ولغات وتحيزات، هكذا تمهر الشرائط التاريخية والاجتماعية على جسد القصيدة تاريخها الخاص وتوسم الذات الشاعرة وجودها المختلف. غير أن الأصوات الشعرية في تصاديها وسط واقع محلي يمتلك ذاكرته النسقية المخصوصة، لا بدّ أن تدشن، بالرغم من تفردها، نسقاً في الابداع والتلقي مختلفا عما هو سائد، وذلك استشرافاً لما يمور به الواقع الاجتماعي من تحولات تتخلق في الهامش، فكيف تجلى إيقاع تلك التخلقات الفردية والاجتماعية في المتن المدروس؟ هل كان مجرد طلب لما تكرس في القصيدة الأثر، كما أوصلتها الممارسات المشرقية؟ أم خلق من لدنه ما به أسس قصيدة تنادي على نسقها الخاص؟

أسئلة نروم الجواب عنها من خلال سمتين إيقاعيتين، بدا لنا المتنُ متلبساً بهما في اطراد يبرر ملاحقتهما، وهما:

### ٣ - ٢ - ١ - التكرار:

لئن كنا تناولنا التكرير لازمة في الفصلين السابقين، فذاك لأن عليه مدار الشعر، ومرتكزه، وهو أمر سبق أن أثبتنا متكأه التراثي، ومرجعيته الحداثية، وكفى أن شعرية الشعر كما يذهب إلى ذلك يوري لوتمان، " تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى الفونيمات الصوتية المتناغمة نفسها تحمل أثقالا بنائية متميزة، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي والقاعدي والإنشادي، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، تتنامى موسيقية الشعر بالنسبة إلى المتلقي"(٦٦).

والواقع أن التكرار في كل نسق شعري يختلف عنه في غيره، بل يختلف من نص إلى آخر بحسب الوعي الفني الذي ينتجه والسياق النصي الذي يؤطره، فإذا كان لدى التقليدية يوظف خصيصاً للتوكيد، كما يذهب إلى ذلك النقد القديم، وكان لدى التجديدية، بالرغم من مسعاه إلى ملامسة التوظيف الفني الحديث، يقتصر على بعده البلاغي، فإنه في القصيدة الحديثة، أصبح تقنية فنية فاعلة ونظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، وقاعدة أساسية من قواعد الحداثة الشعرية، فهو فضلاً عن كونه يساهم في خلق الإيقاع الداخلي ويسوغ الاتكاء

عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول، فإنه يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص، هذا فضلاً عن السمات الأسلوبية التي يتميز بها الشاعر. غير أن كل ذلك يتوقف على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثماره، وعلى الوظيفة التي من أجلها استثمر. انطلاقاً من هذا الفهم لوظائف التكرار وبعد معاودة قراءة المتن تجلت لنا فيه أنواع التكرار التالية:

أ . التكرار المقطعي:

هو عبارة عن تكرار لازمة شعرية في بداية كل مقطع شعري، بحيث تلقي على النص بظلالها الإيقاعية والدلالية، وقد تتدرج هذه اللازمة فتتغير قليلاً من بنيتها مع كل مقطع، مما يكسب النص بناء متدرجاً ويقوده شيئاً فشيئاً إلى مستقره الدلالي، ويعد هذا النوع من التكرار من أوائل التقنيات الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة وكذا في القصيدة الموريتانية، لذا فإنه اطرد لدى محمد ولد الطالب، ولم نقف عليه لدى ببهاء إلا في نص واحد هو ( إني أعود إليك ص٧٥)، وهو أمر يعكس تطور المتن من العتبة السفلى إلى العتبة العليا. ومن أمثلة هذا النوع من التكرار، قصيدة: "عودة الغريب"(ص٢٩)، لمحمد ولد الطالب، التي جاء فيها التكرار متدرجاً وفق مقاطعها الثلاثة على النحو التالي:

المقطع الأول:

وعاد الغريب
وأنكرت الأرض وجه الغريب



وعاد الغريب
ولم يدر...
أن قراصنة الليل..
قد سرقوا من ملامحه نصفها
ومن أرضه نصفها
ومن طرقات الحفاة خطاها

**المقطع الثاني:**

**وعاد الغريب**

**يفتش عن هدأة**

لدى سدرة الوطن



**وعاد الغريب**

**تبجست الأرض أنهار وحل**

**مرايا يطل بها التيه**

**خلف المشاة إلى حتفهم في ثراها.**

**المقطع الثالث:**

**وعاد الغريب**

**وطال اغتراب المواويل..**

في عرسات المواسم يوم رآها

كأن مدائنه الشعث فاحت

بما يزكم الكون..

من ردهات الغبار.. وأزمنة الخوف

أخبية التيه حين بناها

**ومات الغريب**

**فلم تبكه أمه..**

**قد أضاعت فتاها.**

**تسكت القصيدة بابتدائها بواو العطف، عما قبل العودة، وما عاناه الغريب في منفاه من غربة قاتلة، وحنين جارف إلى وطنه، وتبدأ هكذا فجأة بالعودة، غير أن الأرض تتكر الغريب، فلا الأرض هي الأرض ولا الوجوه هي الوجوه. بل إن وجه الغريب نفسه لم يعد كما عهده، كل ذلك بفعل قراصنة الليل الذين عاثوا في البلاد فساداً وصادروا كل الأحلام. هنا تبدأ المعاناة الحقيقية، تتدرج في النص، تماماً كتدرجها في نفس الغريب، وشيئاً فشيئاً تتوالى المقاطع والعودة تلقي بظلالها على النص، إلى أن ينتهي، وبانتهائه، تنتهي حياة الغريب، منسياً**

لا أحد يبكيه. هكذا تسرب التكرار إلى كل مفاصل النص، وسرّب في جسده دبيب إيقاع فني ودلالي، أكسبه حركية تفتقدها القصيدة التقليدية، على الرغم مما شابه من مباشرة هي سمة لأغلب نصوص ولد الطالب، ولعل ذلك يعود في الأساس إلى رغبته في التأثير على المتلقي.

إن تشرّب النص باللازمة، ونموه وتناسله عبرها، جعل توظيفها لدى هذا النسق الشعري، مختلفاً عنه لدى النسق التجديدي، كما أبرزناه سابقاً. غير أنها في الحالتين، لا تعدو تقنية تؤشر على الطفولة الأولى للقصيدة العربية الحرّة، من دون أن يفقدها ذلك أصالتها وذاتيتها في التجربة المحلية.

ب- التكرار التوالدي:

وهو نوع من التكرار المتدرج، الذي تتناسل فيه الجملة المكررة، وتتدرج شيئاً فشيئاً. ويعد هذا النوع " أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناءً شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة، وتعميق طاقتها الموسيقية"(٦٧). ويكثر هذا النوع بالأساس لدى ببهاء ولد بديوه، وإن تفاوتت فاعليته لديه من نص لآخر.. ومن أمثلته، من قصيدة: (نشيد الضفاف، ص٣٠)، قوله:

وَلَكِنَّنِي رَغْمَ تِلْكَ الدُّرُوبِ المُعَمَّاةِ..
كلُ الدُّرُوبِ التِي أَلْهَبَتْ فِي الحَشَى نَصْلَهَا المُتَجَهِّمَ.
رَغْمَ مَدَاخِلِكِ الكَابِيَاتِ..
وَرَغْمَ مَدَاخِلِكِ الجَافِيَاتِ..
ورَغْمَ اللَّيَالِي المُوَشَّاةِ بِالضَّوْءِ والسُّهْدِ..
تَطْرُدُ عَنْ لَيْلِ أَجْفَانِنَا رَعْشَةَ النَّوْمِ والحُلُمِ..
رَغْمَ الشَّوَارِعِ تَمْتَدُّ مِثْلَ الجَدَاوِلِ..
سَوْدَاءَ فِي البُعْدِ... تَمْتَدُّ فِي سَيْلِهَا المُتَرَنِّحِ..
رَغْمَ الزِّحَامِ المُكَبَّلِ مُصْطَفِقَ الغَمَرَاتِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ الضَجِيجُ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الوُجُوهِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الحَدِيدِ..

تَمَوَّجَ فيهِ خِضَمُّ الهَوَاجِسِ..
رَغْمَ التَلَوُّثِ يَنْبتُ فينَا ثقوبًا مِنَ الرِّيَبِ..
ماذا يُرِيبُكَ خَلْفَ الثُقُوبِ؟
سِوَى أعْيُنِ اللَّيْلِ مَاذَا يُرِيبُكَ؟
رَغْمَ الضَّبَابِ المُوَشَّحِ بالفَجْرِ..
رَغْمَ العُيُونِ مُبَلَّلَةً بالدُمُوعِ
مُبَلَّلَةً بالسُّنَاجِ المبلَّلِ
رَغْمَ الأَكُفِّ التي أشْعَلَتْ وَمَضَاتِ الجِرَاحِ..
وَرَغْمَ الجِرَاحِ...
فَإنّي لِمَجْدِكِ..
لِلنَّارِ لِلحَجَرِ الوَاجِمِ المُتَوَقِّدِ..
للسُّنْبُلِ المُتَبَتِّلِ تَسْتَنُّ أَمْوَاجُهُ في بَرِيقِ الضُّحَى..
لائتِلاَقِ المَنَاجِلِ..
لِلغَزَلِ المُتَخَافِتِ تَحْتَ غُصُونِ الصَّفْصَافِ ضِفَافِ الأَصَائِلِ..
لِلحُلْمِ النَّاضِجِ المُتَهَلِّلِ..
لِلأرْجُلِ الدَّامِيَاتِ الشُّقُوقِ..
لأكْتَافِكِ المُجْهَدَاتِ التي حَمَلَتْ..
ظِلَّ هَذَا العَنَاءِ عَنَاءِ القُرُونِ المُضَمَّدِ..
لِلكَرْمِ في صَمْتِهِ الدَّاكِنِ المُتَهَدِّلِ ذِي الرَّوْنَقِ المُزْدَهِي..
للدُّجَى في سَلاَمِ الدَّوَالِي..
لِتِلْكَ اليَدَيْنِ المُلَوَّثَتَيْنِ مِنَ الزَّيْتِ والطِّينِ..
لِلعَرَقِ المُتَفَصِّدِ تَحْتَ دُخَانِ المَصَانِعِ..
لِلوَهَجِ وَهَجِ النَّهَارِ المُقَطَّبِ
للبَدْرِ في نُورِهِ المُتَحَلِّبِ في النَّهْرِ في زَوْرَقِ العِشْقِ..
إنّي إلَيْكِ..
وللشَّمْسِ في صَحْوِكِ المُتَلأْلِئِ..
ارْفَعُ هَذَا النَّشِيدَ المُوَلَّعَ..
زَهْرَةَ هَذَا الحَنِينِ المُعَنَّى.

يقوم هذا المقطع من الناحية النحوية على جملة واحدة هي: لكنني ... إليك.....أرفع هذا النشيد المولّع)، غير أنه تمطط وتمدد، فانفجر فيه التكرار شلالاً منبجساً من الجملة الاعتراضية: (رَغْمَ تِلْكَ الدُّرُوبِ المُعَمَّاةِ..)، فإذا بتلك "الرغم" تتكرر معددة الكثير مما يعضد تعمية تلك الدروب( المداخل، الليالي، الشوارع، الزحام، التلوث...)، بل إذا بتلك العوائق، ذاتها تتناسل مكرسة تكراراً، يخلق كثافة إيقاعية، تضاعف من أبعاد النص الدلالية، هكذا الحال بالنسبة بالنسبة لـ"لزحام" الذي تناسلت منه جمل، تتموج وتزدحم في إيقاعية صاخبة تشعرك أنك في زحام واقعي:

رَغْمَ الزِّحَامِ المُكَبِّلِ مُصْطَفِقَ الغَمَرَاتِ..

تَمَوَّجَ فِيهِ الضجيجُ..

تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الوُجُوهِ..

تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الحَدِيدِ..

تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الهَوَاجِسِ

وقس على الزحام غيره من تلك العوائق، مثل:" التلوث، الريب، الأكف، الجراح...). والواقع أن هذا المقطع، وما يقوم عليه من تكرار توالدي مكثف، يمطط الجملة طوراً وتارة يقلّصها، قد عكس ما للشاعر من قدرة كبيرة على إدارة نصوصه، بما يخلق لها أبعاداً إيقاعية، تعوض أُذن المتلقي ما افتقدته من بناء تناظري ألفته منذ الصغر. كما عكس أيضاً مدى معاناة الذات الشاعرة في سبيل تأسيس كينونتها الخاصة على المستويين الفني والاجتماعي، فعلى المستوى الأول عمل الشاعر، على الخروج من أنماط التكرار المألوفة في النصوص العمودية وسلك له فيه دروباً توالدية جديدة، لا تركن إلى النماذج التراثية، وإن تراشحت وتراسلت مع النصوص الحداثية في المشرق العربي، من دون أن تسقط في حبائلها، أما على المستوى الثاني، فإن مسعى الذات إلى إنتاج نسقها الإيقاعي الخاص، هو تجسيد لرغبتها في التحرر من سلطة المجتمع ونسقه الجابذ، وهي رغبة تجلت على مستويات عديدة وخاصة على مستوى البنيات المعجمية والتركيبية والتخييلية، مما لم نأخذ بتحليله أنفسنا في هذا العمل.

ج- التكرار التراكمي:

ونعني به تواجد مجموعة متعددة من أنواع التكرار، سواء على مستوى الصوت أم على مستوى المفردة، أم على مستوى الصيغ المركبة، وهو تكرار لا يخضع لقاعدة معينة سوى

لوظيفة كل نوع وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها(٦٨). ومن أمثلة التكرار الصوتي، من قصيدة (مرثية الصقور العابرة، ص٨) لمحمد ولد الطالب:

وممتشقين عيون الصبايا
عبرنا حدود السكوت
إلى برزخ..
من هموم الليالي البعيدة
ومما تعري الرياح العظام
وما تركت في المرايا..
رموش القصيده
نشرنا العباءة جسرا
سرقنا من النار جمرا
نعد قرى وشواء
لكل الصقور وأنهكت الأرض أحمالها
وعادت تدور.. تدور.

إن هذا المقطع يقوم على نبرة إيقاعية عالية خلقها التشاكل الصوتي، القائم على تكرار حرفين تكراراً تراكمياً، هما حرف العين الذي تكرر ثماني مرات (٨)، وحرف الراء الذي تكرر ثماني عشرة مرة (١٨)، وهو تكرار أعطى للمقطع بعداً خطابياً، عوض به التناظر الإيقاعي في القصيدة العمودية، فضلاً عن كونه أكسب النص ظلالاً دلالية تعضد بنيته الدلالية العامة، وهو أمر ليس بالمستغرب، خاصة بالنظر إلى ما للأصوات من قيمة في تكوين الخطاب الشعري، ذلك أنها تمثل الحاضنة لبذور الكلمة في مراحلها التكوينية والتي تنمو في أرض القصيدة وفضائها، وتتفاعل مع عناصر البنية اللسانية الأخرى كي تكون كيانا فاعلا في جسد القصيدة... من هنا فإن تراكماً أعلى من التراكم المتوسط لطائفة من الفونيمات أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة(٦٩).

هكذا التكرار التراكمي، يبدأ بالحرف فالكلمة فالجملة وقد تتراكم كلها في نص واحد، فتخلق جوقاً موسيقياً، تتوقف جماليته الفنية على طبيعة توظيفه ومدى فاعليته في

إنتاج الدلالة. ولعل ببهاء ولد بديوه من أكثر شعراء هذا النسق توظيفاً للتكرار التراكمي بكل أنواعه، وهو أمر لافت للنظر، خصوصاً إذا تمّ تسييقه ضمن تجربته العامة ، وكذا ضمن السياق الاجتماعي الذي يتراسل معه ويتراشح. ومن أمثلته عنده، من قصيدة: (أبو الهول. ص١٧. ):

بماذا تجيبُ الجنَادلُ..
عن هَمِّنَا الأخرَسِ المُتَسَائِلِ؟
أيّتُهَا الحقَبُ المُشْرَئِبّةُ من ظُلُمَات الجنادلِ!.
مِثْلَ الصدى رَدَّدَتْهُ كُهُوفُ الأَصَائِلِ..
إذ يستجيش وَرَاءَ المَلاَمِح..
بَحْرٌ من اللَّمَحَاتِ
وَبَحْرٌ مِنَ الصُّوَرِ المُسْتَتِيمَةِ تَحْتَ شُفُوفِ الظُّنُونِ..
وَبَحْرٌ مِنَ الأَلَمِ المُتَلاَطِمِ تَحْتَ ارتعاشِ الأَنَامِلِ..
مَاذَا يُرِيبُكَ مِنْ لَيْلِ هَذَا السُّبَاتِ الأَحَمِّ؟
وَتِلْكَ الظِّلاَلُ التي تَتَمَلْمَلُ خَلْفَ الحجَارَةِ مِثْلَ الدَّبِيبِ الأَصَمِّ؟.
وَهَلْ تُمْسِكُ الرَاحَتَانِ المُرَيَّتَتَانِ عَلَى الصَّخْرِ..
إلاَّ عَنَاقِيدَ مِنْ أَعيُنٍ طامساتٍ..
وَأَقْنِعَةٍ تتطلَّعُ مِنْ ظُلْمَةِ الصَّخْرِ..
أم تُدْرِكُ النَّظَرَاتُ التي تَسْبُرُ الصَّخْرَ..
غَيْرَ الجَوَى المُتَجَهِّمِ في الصَّخْرِ؟
فَارْفَعْ إشَارَاتِكَ الأَخَوِيَّةَ نَحْوَ حفيفِ السُّهَادِ البَعِيدِ!
وَقَبِّلْ جِرَاحَ الذينَ رَمَوْا تَحْتَ وَطْءِ الجنَادِلِ..
أَرْوَاحَهُمْ في سُكُونِ الجنَادِلِ !
فَامْتَزَجَتْ فِي السُّكُونِ بِرُوحِ الجنَادِلِ !
قَبِّلْ جِرَاحَ اليَدَيْنِ!
وقَبِّلْ شُعَاعَ الدَّمِ المُتَوَهِّجِ في الصَّخْرِ!

يتراصُّ هذا المقطع في بنيته التركيبية، تراصّ الحجارة بعضها ببعض، إذ كأنك أمام بناء حجري متماسك، وهو إيحاء يهجس به التكرار التراكمي، لكلمتي "جنادل" و" الحجر"،

حيث وردت الأولى في المقطع خمس مرات، ووردت الثانية ست مرات، إحداها بصيغة الجمع، ويتأكد ذلك الإيحاء حين النظر إلى الحقل الدلالي العام الذي تصب فيه المفردات الأخرى المشكلة للمقطع، حيث ( الظلمات، الليل الصدى، الكهوف، البحر...)، وهي كلها ترتبط دلالياً بالجنادل والصخور. مما يخلق فضلاً عن إيقاعه السمعي، إيقاعا دلالياً يؤسسه التنوع المعجمي.، لا في المقطع وحسب وإنما في النص أجمعه.

تلك أنماط تكرارية ثلاثة، وجدناها نادت على نفسها في المتن، وأكدت كلها على دور الدال في تنويع البناء الإيقاعي لدى هذا النسق، بما هو بناء لا يخضع لقالب مسبق وقبلي، بل لمنطق داخلي يدفع الدوال لتبحث عن زوبعة المسار الأحادي الذي كانت تتبعه القصيدة للوصول إلى بيتها الأخير وهي تعلم خطاطة السفر بين البداية والنهاية(٧٠).

غير أن ملمح التكرار لم يكن الملمح الوحيد الذي اتكأت عليه الذات الشاعرة من أجل إعلان كينونتها الفردية داخل مجتمع لا يعبأ بالمتفرد، وإنما سانده ملمح آخر، وإن بدرجة أقلّ، لكنه تميز بأن أعطى للعين دوراً في لعبة الكتابة والقراءة، فما مظاهر ذلك في المتن؟

### ٣ ـ ٢ ـ ٢ ـ التشكيل البصري:

ظلت القصيدة العربية القديمة، تتكئ في إيقاعها على الصوت، وكانت الأذن هي المنتجة والمتلقية لتلك القصيدة، وكان التشكيل الزمني هو المتحكم فيها، والموجه لها، ولم تكن تولي اهتماماً للتشكيل المكاني، وذلك لهيمنة الثقافة الشفاهية على الانسان العربي، وكانت حتى وهي تتجسد على الورق، تبدو في علاقتها بالبياض، وكأنها كتلة متراصة، متوازية الأشطر، في بناء سيمتري صلب لا نفاذ فيه لبصر ولا مكان فيه لعين. هكذا كان تجسد الثقافة العربية في بنيتها العميقة، حيث العين معطلة الفاعلية، على الرغم مما سعى إليه الشعراء من مغامرات عديدة في سبيل تشكيل ومشاكلة الإيقاع السمعي. وظل الحال على تلك الشاكلة، بالرغم من استثناءات في التراث قليلة كالقصائد المشجرة، والمختمة وقصائد الشطرنجيات، إلى أن تم خرق البناء المتناظر للقصيدة وكسر عمودها، هناك انفرطت حبات عقدها وتناثرت على بياض الصفحة تفعيلات طليقة تنتظم على نحو تشكيلي جديد لم تألفه العين العربية من قبل، من هنا كان صحيحاً "أن أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد القارئ أن يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تتهيأ لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر"(٧١).

غير أن رغبة الذات الشاعرة في الانعتاق من سلطة بنية القصيدة القديمة، المماثلة لسلطة الواقع المعيش، ومنزعها في التمرد على نظام الإيقاع السيمتري، جعلها لا تقنع بما حققته من خرق وزني ولا بما تهدّجت به من عزف داخلي منفرد، وإنما سعت إلى ارتياد أفق إيقاعي آخر مختلف، يعمل على تقليص قيمة الإيقاع الصوتي ودوره الطاغي في بناء النص، وذلك بإضافة قيمة إيقاعية جديدة، ليس لها طبيعة الصوت وخصائصه الفيزيائية المتصلة بحاسة السمع بمفردها. وقد تجسد ذلك بما اصطلح على تسميته بالتشكيل البصري.

ولقد قامت القصيدة العربية المعاصرة منذ حداثتها الأولى، بالبحث عن أفق تشكيلي جديد، فارتادت منه مستويات عديدة ليس هذا المقام بمتسع لعرضها، وكانت في كل ذلك مسكونة بقلق آسر، تحدوها رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ التقليدي، والتي تجعل عينيه مركزتين دائما على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي، فعملت على الدفع به صوب مناطق قلقة يتداخل فيها الزمان والمكان الشعريان، ويتراسلان من أجل خلق حركية إيقاعية تماثل حركة الواقع وتدافعه السيال.

وإذا كانت الثقافة الموريتانية كما بينا في الفصل الثاني من الباب الأول ثقافة متأصلة في الشفاهية، مكرّسة لها ذاكرة تعتمد الحفظ وسيلة للتحصيل المعرفي، وذلك عبر الأشعار والأنظام والتلقي الشفاهي من الشيخ، وغير ذلك مما ينسجم وإكراهات واقعهم، أقول إذا كانت الثقافة الموريتانية كذلك، فإنه من الطبيعي ألا يولي شعراؤها لثقافة العين كبيرَ اهتمام، على الأقل بالقدر الذي أولاه إياها شعراء الحداثة في المشرق العربي، وبالرغم من ذلك فإن مسعاهم إلى مغايرة سائد الشعر المتأصل في الشاهد الأمثل، وضيقهم بالمراسم الاجتماعية وأطرها النسقية، وتذمرهم من الواقع المعيش في إكراهاته اليومية، كلها أمور جعلتهم يبحثون عن أفق إيقاعي، ينفتح فيه للعين نظرٌ، عساها تبصر ما يتخفى خلف سواد النص المتراص على بياض الصحفة. وفي هذا الإطار بدت لنا مظاهر التشكيل البصري المتحققة في المتن المدروس متجسدة في العناصر الأولية التالية:

١- **التقسيم المقطعي:** إذا كان هذا الملمح قد بدأ مع شعراء النسق التجديدي، الذين مارسوه في قصائدهم العمودية، إلا أنه قد تكرّس أكثر مع النسق الحداثي، وأضحى مُداراً بوعي شعري توجهه مقصدية جمالية ودلالية مخصوصة. فلم يعد الاعتباط سيده، ولا الموضة دافعه، وإنما غايات نفسية واجتماعية فضلاً عن أن الغايات الفنية هي الواقفة خلفه، فهو لديهم يحقق وظائف عديدة منها أنه يكسر رتابة التشكيل المتوج في القصيدة التفعيلية ويؤشر ثانياً على مواضع احتشاد الذات وانطلاق حركتها الداخلية، مما

يجعل لعبة البياض والسواد في الكتابة الشعرية أكثر غنى واتساعاً ودلالة، ويخفف من تلاحق الإيقاع السمعي لدى القارئ، حيث إنه يعطيه فرصة لالتقاط الأنفاس والتأمل قليلاً، ليبدأ مجدداً في قراءة بقية النص. وإذ نحذر من تجاوز هذا الفصل لمساحته المفترضة، نضرب صفحاً عن التمثيل لهذا الملمح لأن ذلك يقتضي إيراد نص بكامله ونكتفي بالإحالة على النصوص الملحقة، ففيها ما يكفي للتمثيل.

٢- **الأيقونات الدّالة:** ونعني بها الأشكال غير اللغوية (النجوم، والزهور، وتغليظ الحروف وتدقيقها، والبياض والسواد) وعلامات الترقيم( الفاصلة والقاطعة والنقطة والتعجب والاستفهام ونقطتا التفسير والعارضة والقوس ونقاط الحذف). لقد طفقت هذه الأيقونات في شعر الحداثة العربية " تخرج عن أطوارها لتغدو مثابة يلوذ بها الشاعر في مغامرته التحررية لاختراق حدود اللغة واكتشاف أدوات أخرى تضاعف قدرتها على الإيحاء"(٧٢)، ولقد استفاد من ذلك شعراء هذا النسق فغدوا يوظفونها، وإن بمقدار تمشياً مع مستوى وعيهم بوظائفها الفنية والدّلالية(٧٣)، وبمدى تيسر إثباتها في النصوص، حيث غياب النشر المحلي يحول من دون إشراف الشاعر المباشر على إخراج نصوصه في الديوان فنياً. وبالرغم من ذلك فقد وظف منها المتن المدروس عناصر عديدة فعلت، إلى جانب العنصر الصوتي، في إثراء إيقاع النصوص، والدفع بالذات الشاعرة إلى مزيد من التمرد على النسق السائد في بعديه الفني والاجتماعي. ومَيْلاً منا إلى الاختصار نكتفي في التمثيل لذلك التوظيف، بالإحالة على النصوص الشعرية الملحقة بهذا العمل.

هكذا تعاضد التكرير والتشكيل البصري مع غيرهما من العناصر، مما لم نرصد لخلق إيقاع داخلي، يترجم عن سعي المتن إلى تشكيل حركة مضادة للثبات والانتظام اللذين يجسدهما الوزن، بالرغم مما شهده الأخير من انفراط، متساوق مع التحولات السياقية في المجتمع الموريتاني.

تلك هي البنية الإيقاعية للنسق الحداثي في تجلياتها الخارجية والداخلية، وقد بدت في عمقها مفارقة للأنموذج التراثي الأمثل، شائحة عنه الوجه صوب أنموذج إبداعي آخر، يجد اقتضاءه في الحداثة العربية في تحققاتها الأولى.

والواقع أن تلك البنية، كانت محكومة في حركتها وسكونها، بإطارين مرجعيين، فعل كل منهما فيها تحكماً وتوجيهاً. تجسد أولهما في طبيعة الأنموذج الشعري الجديد وبنيته التكوينية التاريخية، حيث إنه لم يكن مفارقاً مفارقةَ قطيعةٍ مع البنية الإيقاعية التراثية، " وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"،

كما صرّحت بذلك نازك الملائكة(٧٤)، وبالرغم من ذلك، فإنه شكّل إبدالاً إبداعياً على مستوى البنيتين السطحية والعميقة، فعلى المستوى الأول، كان كسر البناء التناظري للبيت التقليدي، والتحرر المقنن من القافية، والاتكاء على البحور الصافية أكثر من البحور الممزوجة، وابتكار أنماط إيقاعية عديدة تتجاوز الأذن وحِسَّها الإيقاعي الرهيف إلى مختلف الحواس الأخرى، سواء بالتجاور أو بالتحاور، بالإضافة إلى ما حققه من مستويات إبداعية أخرى متصلة باللغة والتخييل أما على المستوى الثاني؛ أعني البنية العميقة، فإنه كان فيما ينجز المستوى الأول، يدشن لمشروع ثقافي وحضاري جديد، يقوم على أنقاض طرائق النظر القديمة، وأنماط العلاقات السائدة، سواء منها ما اتصل بعلاقة الفرد بالمجتمع، أم ما تعلق منها بعلاقة المجتمع بمحيطه وبالآخر.

لقد كان هذا الإطار المرجعي، في تحققاته الأولى، أول مصدر فيه أصلت البنية الإيقاعية لهذا النسق نسبها، وبسلطته الأبوية اعترفت، ولمراسمه الإبداعية تبنت، غير أنها لم تكن إليه راكنة، ولا لِمَدَدِه شائمةً، ولا مدّت بينها وبينه حبل رحم، لولا أن إطاراً مرجعياً آخر أكثر فعلاً، وأنفذ سلطةً، وأثرى تربةً، دفع بها إلى الوجود، جنينا تخلّق في الرّحم، حتى إذا ما شبَّ خطابه الشعري عن الطّوق، إذا به له ينكرُ، وعليه يتمردُ، ولقوانينه يخرق، ولرؤاه يتخطّى. إنه النسق الاجتماعي الموريتاني، في أبعاده التاريخية، وتجلياته الواقعية، حيث الثبات سمته، والماضوية متكؤه، والتقليدية مصدره في الإنتاج والتلقي.

هكذا تصادى الإطاران المرجعيان؛ الثقافي العربي والاجتماعي الموريتاني، فصعد منهما نسق شعري جديد، وسمناه بالحداثي، لأنه للأول يعلن ولاءه، وعلى الثاني يعلن خروجه، ساعياً إلى تأسيس بديل مستقبلي آخر، فيه تحقق الذات وجودها، وهويةُ الإبداع تأخذ كينونتها مما عليه ستكون، لا مما هو منجز سلفاً، ومُعطىً في الذاكرة.

غير أن الإطار المرجعي الأول قد تجاوز ذاته، وراكم من الإبدالات الإبداعيةِ العديدَ، وفتح لنفسه في التجريب آفاقا واسعة، وخرج على كل إيقاع خارجي، وسلك له في الشعرية طرائق قدَداً. والإطار المرجعي الثاني، قد بلغ من الإزاحة حدَّ التشظي، ومن النسيان حدَّ فقدان الذاكرة، ومن التوق إلى الحداثة والتحديث حدّ الاستلاب. فهل سيبقى الخطاب الشعري إلى تلك البنية الإيقاعية راكناً وفيها متقوقعاً، أم سيبتغي له في المستقبل أفقاً آخرَ جديداً؟

# خاتمة الباب الثاني

لقد تغيا هذا الباب اختبار الفرضية التي يقوم عليها هذا العمل، والنظر في مدى تماسكها وانسجامها وقدرتها على توجيه مسار القراءة وضبط مقاصدها، وهي الفرضية القائلة بالتراسل والتراشح بين الأنساق المعرفية والأنساق الشعرية، حيث الأولى تتحكم في الثانية وتوجهها وترسم مسارها التطوري، والثانية تعبِّر عن الأولى، وتخبئها وتعمل على تمريرها وتسريبها في الوعي الجمعي، حتى إذا ما استحال الزمان خلقاً جديداً، تَبَنْيَنت الأولى استجابة للشرط السياقي، وتكيفت الثانية انسجاماً مع الأولى، مقدمة نفسها إبدالاً إبداعياً يعمل على تأسيس نسقه الخاص.

ولقد توسلنا في سبيل ذلك الاختبارِ البنيةَ الإيقاعيةَ، فاتخذناها ميداناً للتجريب، وذلك لما لها من كفاءة عالية في تعيين الأنساق الشعرية وتمييز بعضها عن بعض. هكذا تمفصل هذا الباب إلى ثلاثة فصول، توزعت على ثلاثة أنساق شعرية بدا لنا الشعر الموريتاني في القرن العشرين موزعاً عليها وهي:

الفصل الأول: وقد خصصناه للنسق التقليدي، وهو نسق بدا لنا قائماً على منزع خاص في تصور الخطاب الشعري، تنغرس أصوله فيما استقر في الذاكرة العربية من نماذج شعرية مُثلَى، يجد اقتضاءَه في تبنيها أنموذجاً يقتفيه، ورؤيةً ذاتية يهتدي بها، وعموداً مخصوصاً يتكئ عليه في البناء الفني والتصريف الدّلالي. ولقد قاربناه، مشهداً شعرياً يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة في الثقافة العربية ، معيدين فيه النظر، توصيفاً يبغي تشخيص مكوناته وتأويل حياته وقدرته الفائقة على الانبعاث والتجدد والتناسخ والاستنساخ، محاورين الخطاب النقدي العربي، الذي تعامل معه وفق مسلمات قبلية، لا تمتُّ إلى الوقائع النصية بصلة تسمح بتعميم الأحكام. ثم عملنا على توطينه في مدونة الشعر الموريتاني، مؤولين سلطة حضوره في البنية الثقافية المحلية، وقدرة الأخيرة على معاودته وإعادة إنتاجه وتلقيه. مترسمين كل ذلك من خلال البنية الإيقاعية، التي بدت لنا في وجهيها الداخلي والخارجي مرتدة إلى القرن الأول للهجرة، وهي عودة تنسجم والنسق الديني الذي يجد شاهده الأمثل في ذات القرن، باعتباره خير القرون.

الفصل الثاني: وقد خصصناه للنسق التجديدي: وهو نسق كثيراً ما ألصقت به تسمية ليس بينها وإياه أي وسم وهي تسمية " الرومانسية"، وقد حاججنا في إطلاقها الخطابَ النقديَ العربيَ، متوصلين إلى أن أي ادعاء بحضورها في الشعر الموريتاني إن هو إلا مصادرة قبلية مسكونة بهاجس المقابلة ووازع المقارنة، لا يركن أصحابها إلى النصوص بما هي أنساق ولا إلى السياق بما هو رحم للإبداع وحاضنته الأولى، وبناء عليه اخترنا تسمية "النسق التجديدي"، اسماً لنسق واقف على الأعراف بين مسايرة التقليد ومغايرته، وقد عاينا بنيته الإيقاعية فبدت لنا تُضمر صراعاً بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ففي حين يطلب الأول التشبث بالشاهد الإيقاعي المجرد كما جسدته النماذج التراثية المُثلى، يسعى الثاني إلى التشكل وفق خصوصية الذات الشاعرة ووعيها بلحظتها المعيشة، وهو صراع لئن بدا خفيفاً، يسمه الحذر، والتخوف، إلا أنه يخبئ خلفه صراعاً أعمق بين نسق ديني مهيمن ونسق ثقافي هاجس من تحولات سياقية عديدة. ولقد نتج عن هذا الصراع الخفي في لاوعي شعراء هذا النسق، أن بدت ذواتهم متبرمة بما تعيش، رافضة إياه، ساعية إلى تغييره، على المستويين الفكري والفني. فعملوا في الأول على مواجهة واقعهم، متسلحين بوعي جديد، وعملوا في الثاني على التحايل على جوانب الضيق وزوايا الاختناق في الشكل الشعري الجاهز وخصوصاً في بنيته الإيقاعية، مما فصلنا فيه القول في حينه.

الفصل الثالث: وقد خصصناه للنسق الحداثي: وهو نسق اقتضى منا في البدء رفع اللبس الذي يكتنف مفهوم الحداثة، إذ على الرغم مما أسيل من حبر عن الحداثة وحولها، إلا أنها ظلت غارقة في الضبابية، مسكونة بالزئبقية، وذلك لما أصبغ عليها مُنظروها من سمات، أكسبتها صفة التعالي على محاضنها وسياقاتها، والواقع أنْ ليست هناك حداثة واحدة بل كثرة من الحداثات متصلة بالمكان والزمان ومنخرطة في التاريخ أو منفرطة منه حسب تبدل القيم والمفاهيم وتحوُّل الوعي وطرائق التعبير، وهي نتيجة دفعت بنا إلى معاينة تحققاتها في موريتانيا، من خلال مقاربة الخطاب الشعري، عبر بنيته الإيقاعية في وجهيها الخارجي والداخلي، فتبدى لنا ذلك الخطاب محكوما بإطارين مرجعين تضافراً في إنتاجه، وفعلاً في تلقيه، وهما الحداثة العربية في تجلياتها الأولى، والواقع الموريتاني في سيرورته الدؤوب، فظلّ في إيقاعه الخارجي محكوماً بالإطار الأول، لا يكاد عن مراسمه يندُّ، وبات في الإيقاع الداخلي، محكوماً بالإطار الثاني، يجهد في تمثيله والتعبير عنه شاخصاً إلى أفق واقع بديل، فيه تحقق الذات الشاعرة وجودها، والإبداع ما به ينادي على نفسه، وذاك عبر العزف على أنماط إيقاعية تعبر عن تهدجات الذات ورغبتها في الخروج على سلطة النسق الاجتماعي

السائد.

هكذا إذا كان هذا الباب رهان البحث، وكنا في كل مفاصله محكومين بالفرضية أعلاه، متشبثين بفكرة تراشح السياقات والأنساق. الأمر الذي يجعل كليهما غير منغلق ولا محايث. ومن ثمّ يفتح أفقاً للأنساق الشعرية أعلاه في التناسل والتطور والتجاوز، مما بالضرورة سيترافق تراسلاً مع تطور الأنساق المعرفية.

## هوامش الفصل الأول من الباب الثاني

١ ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج١ ص ٧٤.

٢ ـ إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، ص٤٢.

٣ ـ محمد بنيس: م، س، ص ٧٣.

٤ ـ عن هذه التسميات انظر: صموئيل مورية: القصيدة الكلاسيكية الجديدة والشعراء والنقاد المحدثون، ترجمة عبدالله محمد عيسى الغزالي، ط١ – مكتبة دار العروبة ١٩٨٨.

٥ ـ أحمد جمال ولد الحسن: م س ص ٤٠٧ – ٤١٩.

٦ ـ المرجع نفسه: ص ٤١٥.

٧ ـ محمدّو بن محمدن: م، س، ص ٣١٣ – ٣١٤.

٨ ـ يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر ط١ – ٢٠٠٦ ج١ ص ٤٨.

٩ ـ أحمد جمال ولد الحسن: م س ، ص ٤١٧.

١٠ ـ يوسف ناوري: م، ب، ص ١١١.

١١ ـ أحمد يوسف: م، س ، ص ١٥٨.

١٢ ـ م، ن ، ص ١٥٩.

١٣ ـ أحمد أبوحسن: م، ن، ص ١٦١ – ١٦٧.

١٤ ـ محمد بنيس، م. س، ص ٩٥.

١٥ ـ أحمد بوحسن: م، س، ص ١٦١ – ١٦٧.

١٦ ـ محمد بنيس: م. س ص ٩٥.

١٧ ـ جمال الدين بن الشيخ: م ، س، ص ٤٤.

١٨ ـ صدر هذا الديوان ١٩٩٢، عن الشركة العامة للطباعة، قابس، تونس، وقد جمعه وحققه الأستاذ أحمد بن الشائع، وقدم له وراجعه الأستاذ الخليل النحوي.

١٩ ـ جمعه وحققه الأستاذ أحمد ولد حبيب الله وقدمه لنيل شهادة الماجستير في الآداب

من جامعة القاهرة – ١٩٨٨م.

٢٠ ـ محمد بنيس: ج١ ص ١٧٤.

٢١ ـ علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص٢١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م، عمان، الأردن.

٢٢ ـ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ١٩، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط١ – ٢٠٠١.

٢٣ ـ علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص٢٣- ٢٤.

٢٤ ـ صديق بن حسن القنّوجي: أبجد العلوم – الوشي المقوم في بيان أحوال العلوم – ج٢، ص٣٨١، دار الكتب العلمية، بيروت.

٢٥ ـ علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص٢٤.

٢٦ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٢٤٥.

٢٧ ـ عن مختلف هذه الآراء انظر: محمد عزام: التحليل الألسني للشعر، ص ١٣٣، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط١، ١٩٩٤.

٢٨ ـ حمادي صمود: ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ص ٢٢١ – سلسلة دراسات أدبية ج٢ – الجامعة التونسية – ١٩٧٨م.

٢٩ ـ المرزوقي: شرح كتاب الحماسة: تحقيق عبدالسلام هارون – القاهرة ١٩٥١ ص٩.

٣٠ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، ص ٢٦٦- ٢٦٩. ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١م.

٣١ ـ مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، ص ١٦٣. ط١، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٩٩م.

٣٢ ـ محمد الظريف: م، س، ص٢٢٠.

٣٣ ـ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص١٧٣، ط١٩٩١، ٤م، الخرطوم.

٣٤ ـ محمد الظريف: م ن، ص ٢٢٠.

٣٥ ـ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص٢٤٦.

٣٦ ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء.

٣٧ ـ حازم القرطاجني: م ن، ص٢٦٨.

٣٨ ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٩٨.

٣٩ ـ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص ٣٨٣.

٤٠ ـ اعتمدنا الإحصاء الذي قام به الدكتور عبد الله ولد محمد سالم بعد دراسته للبنية والمرجع في الشعر الموريتاني في القرن ١٣ هـ من خلال مدونة ١٥ شاعراً. انظر، ولد محمد سالم: م س، ج١، ص ٣٩٧.

٤١ ـ اعتمدنا الجدول الذي أثبته جمال الدين بن الشيخ، من خلال دراسته لأحد عشر شاعراً، توفوا ما بين ٤٠هـ و١١٠هـ، ما عدا الشاعر الكميت، الذي توفي سنة ١٢٦هـ. انظر: ابن الشيخ: م س، ص٢٤٧.

٤٢ ـ أحمد ولد حبيب الله: تحقيق دراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، ج١، ص٤٧٩.

٤٣ ـ المرجع نفسه، ج١، ص٤٧٨.

٤٤ ـ يوسف ناوري: م س، ص ١٥.

٤٥ ـ السيرافي النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه"، دراسة وتحقيق: عبد المنعم الفايز، ط دارالفكر، بيروت ـ ١٩٨٣، ص ٥٠٠.

٤٦ ـ المرجع نفسه ص٥٠٠.

٤٧ ـ منهاج البلغاء: م س، ص٢٧١- ٢٧٢.

٤٨ ـ جمال الدين بن الشيخ: م س، ص ٢١٥.

٤٩ ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط١- ١٩٨٦، ص٩٤.

٥٠ ـ المرجع نفسه، ص٧٤.

٥١ ـ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٨٥.

٥٢ ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١٩٧٢/١م، ص٢٤٨.

٥٣ ـ عبد الله ولد محمد سالم، م س، ج١، ص٤١٨.

٥٤ ـ محمد الظريف: م س، ص٢٣٢.

٥٥ ـ جمال الدين بن الشيخ: م ن، ص٢١٠.

٥٦ ـ محمد الظريف: م ن، ص ٢٣٥.

٥٧ ـ نقلاً عن جمال الدين بن الشيخ: م ن، ص٢١١.

٥٨ ـ مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، ص٢٢٧.

٥٩ ـ محمد الظريف: م ن، ص٢٣٥.

٦٠ ـ للمزيد من المعلومات عن سلطة هذه القوافي، انظر: م الظريف: م ن، ص ٢٣٦- ٢٣٨.

٦١ ـ ديوان لكبيد بن جب: ص ٧.

٦٢ ـ ديوان ولد حميدا: ص

٦٣ ـ ديوان لكبيد: ص١٩.

٦٤ ـ الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم- منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص١٦٧.

٦٥ ـ إبراهيم أنيس: م س، ص٢٦٠.

٦٦ ـ المرجع نفسه: ص.

٦٧ ـ محمد الهادي الطرابلسي: التقويع والتطويع، م س، ص١٤.

٦٨ ـ المرجع نفسه، ص١٨.

٦٩ ـ علوي الهاشمي: م س، ص.

٧٠ ـ ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قزقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ١٩٩٤، ج١- ص٣٣١.

٧١ ـ المصدر نفسه، ج١، ص ٣٢٦.

٧٢ ـ انظر ديوان لكبيد في الصفحات التالية، ٣٣- ٣٦- ٣٧- ٤١- ٤٢- ٦٧- ٧١- ٧٢- ٩٤- ٩٥- ٩٩- ١٠٤- ١٠٧.

٧٣ ـ المصدر نفسه: ص٣٧.

أ- المقصود بـ"خلفنا" في اللهجة الموريتانية، الأبقار الحلائب، وهي من الخلف، جمع خلفة: المخاض من النوق.

٧٤ ـ محمد بنيس: م س، ج١، ص١٣٢.

٧٥ ـ ديوان لكبيد: ص ٧٩.

٧٦ ـ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٥٢.

٧٧ ـ ديوان ولد حميدا: ج٢، ص٦٧٣.

٧٨ ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨، ص٣٨.

٧٩ ـ المصدر نفسه، ص٥١.

٨٠ ـ محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، دار أفريقية

ط١، ٢٠٠١، ص١٣٨.

٨١ ـ ديوان لكبيد، ص٨٢- ٨٣.

٨٢ ـ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٣.

٨٣ ـ ديوان لكبيد: ص٢٧.

٨٤ ـ ديوان ولد حميدا: ص ٦٧٩- ٦٨٠، ص ٦٨٣.

٨٥ ـ المصدر نفسه: ص ٥٨٠.

٨٦ ـ المصدر نفسه: ص ٦٥٦.

٨٧ ـ أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١/ ١٩٨٩، ج١/ ص٢٧٠.

٨٨ ـ السجلماسي: المنزع البديع ٤٧٦.

٨٩ ـ المصدر نفسه: ص٤٧٧.

٩٠ ـ إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص٤٦.

٩١ ـ ديوان لكبيد: ص ٦٩.

٩٢ ـ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص٢٣.

٩٣ ـ ديوان ولد حميدا: ج٢، ص٥٤٣.

٩٤ ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م س، ج١، ص ٣٥٦.

٩٥ ـ محمد الظريف: م س، ص٢٣٥.

٩٦ ـ لمزيد من المعلومات، انظر أطروحة الدكتور عبد الله ولد حمدي: الشعر الإصلاحي في موريتانيا ( جامعة وجدة ١٩٩٢).

## هوامش الفصل الثاني من الباب الثاني

١ - عن مختلف هذه المدارس والاتجاهات راجع: د. تاج السر الحسن: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ط١، ١٩٩٢، دار الجيل، بيروت.

٢ - يوسف نواري: م س، ج٢، ص١٩١.

٣ - محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص١٥.

٤ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، م س، ج٢، ص٢٦

٥ - م ن، ص٢٦.

٦ - جاء في مقدمة الوسيط في الأدب الموريتاني "وتمتاز الحساسية الرومانسية الاتباعية أو التوفيقية، بأن بعضاً منها ما يزال حديث حديث عهد بلغة الشعر الاتباعي" الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، م س، ص١١.

٧ - مباركة بنت البراء: م س، ص١٦١.

٨ - محمد بنيس: م س، ص٢٧.

٩ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص ٤١٧.

١٠ - د/ يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم التطبيقي، ط١، ص٧١، دار الفكر اللبناني، بيروت.

١١ - المرجع نفسه: القسم النظري، ص١٣٩- ١٤٠.

١٢ - آرثر لوفجوي: في التفرقة بين الرومانتيكيات، ضمن كتاب: الرومانتيكية ما لها وما عليها، مختارات من جمع روبرت جلكنز وجيرالد إنسكو، ترجمة أحمد محمد محمود، مراجعة أحمد خاكي، ص ٧٨، ط١، ١٩٨٦، الهئية المصرية العامة للكتاب.

١٣ - المرجع نفسه، ص٧٩.

١٤ - هوكس فيرتشايلد: تعاريف الرومانتيكية: ضمن بحوث كتاب: الروماتيكية ما لها وما عليها، ص ١٥٢.

١٥ - المرجع نفسه، ص١٥١.

١٦ - رنيه وليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص٨٨.

١٧ ـ يوسف نواري: م س، ج١، ص١٨٣.

١٨ ـ انظر على سبيل المثال: ليليان فيرست: الرومانسية، ترجمة عدنان خالد، مراجعة وتقديم:د/عصام الخطيب، ط١، ١٩٧٨، المركز الثقافي الاجتماعي، دمشق، و ليليان. ف. فرست: الرومانسية الأوروبية بأقلام أعلامها، ترجمة عيسى علي إسكندرن ط١، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، بيروت.

١٩ ـ محمد بنيس: م س، ج٢، ص.

٢٠ ـ رنيه وليك: " معنى الرومانتيكية في تاريخ الأدب": ضمن بحوث كتاب: الرومانتيكية ما لها وما عليها، ص١٨٩- ١٩٠.

٢١ ـ عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط٢، ص ٩٨- ٩٩ مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

٢٢ ـ مصطفى الشليح: م س، ص٨١.

٢٣ ـ يوسف نواري: م س، ج٢، ص٢٢٥.

٢٤ ـ علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص٨٤.

٢٥ ـ محمد بنيس: م س، ج٢، ص١٢.

٢٦ ـ انظر ترجمة الشاعرين في الملاحق، حيث إن كابر هاشم، يرأس رابطة الكتاب والأدباء، ولذلك دلالته في هذا السياق، ومحمد عبد الله بن عمر، يعمل حالياً مستشاراً تربوياً بالمعهد التربوي الوطني، مكلفاً بالجودة، وللجودة دلالتها هنا كذلك.

٢٧ ـ المختار بن محمد الأمين بن الجيلاني: الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا، دراسة في أجرومية النص، ط١، دار يوسف بن تاشفين، العين، الإمارات العربية المتحدة، ص ٣٩٦.

٢٨ ـ انظر على سبيل المثال الفروق النصية في ديوان" حديث النخيل" بين طبعته الأولى، الصادرة عن الشركة الأفريقية للطباعة والنشر، وطبعته الثانية، الصادرة عن رابطة الكتاب والأدباء وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

٢٩ ـ مصطفى الشليح: م س، ص١٢٧.

٣٠ ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج١، بنية الإيقاع، ص ١٤٢.

٣١ ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، ط١، دار الأمين، ٢٠٠١، ص٣٥، ٣٦.

٣٢ ـ المرجع نفسه: ص٣٩.

٣٣ ـ محمد عبد الله بن عمر: دمع الغروب، منشورات رابطة الكتاب والأدباء، غير موثق، ص٥٠.

٣٤ ـ محمد كابر هاشم: حديث النخيل، قصيدة" لا تسلني" ص٥٠، قصيدة"مليح القد"ص٥٢.

٣٥ ـ محمد عبد الله بن عمر، المرجع نفسه: قصيدة "حكايات المراعي" ص١٦ وقصيدة" ختان شارون" ص١٧، وقصيدة" شرع الثعالب" ص٢٢.

٣٦ ـ حديث النخيل:ص٥١، ودمع الغروب، ص٥٤.

٣٧ ـ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٥٠٧.

٣٨ ـ محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع، م س، ص٩٦.

٣٩ ـ إبراهيم أنيس: م س، ص١١٥.

٤٠ ـ محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر، م س، ص٩٨.

٤١ ـ محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، جامعة عين شمس، ط١، ١٩٧٧، ص٩٤.

٤٢ ـ إبراهيم أنيس: م س، ص٢٤٨.

٤٣ ـ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، م س، ص٤٦.

٤٤ ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مس، ص٣٠٠.

٤٥ ـ انظر النصوص المذكورة في " حديث النخيل" في الصفحات التالية: ٢٠، ٢٨، ٣٠، ٤٧، ٥٠، ٥٢.

٤٦ ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م س، ج١، ص٨١.

٤٧ ـ المرجع نفسه، ج١، ص١٥٩.

٤٨ ـ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠١، دمشق، ص٩٦.

٤٩ ـ محمد كابر هاشم: حديث النخيل، م س، ص٢٦.

٥٠ ـ مصطفى الشليح: م س، ص٢٢٧.

٥١ ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط٢، ١٩٦٥، بغداد: ١٦٤.

٥٢ ـ محمد عبد الله بن عمرُ: م س، ص٢٨.

٥٣ ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك،ج١، ص٢٩٩.

٥٤ ـ المرجع نفسه: ص ٣٠١.

٥٦ ـ اختار محمد بنيس استخدام هذا المصطلح بدل التدوير، وذكر أنه من مميزات التجربة الرومانسية، انظر: م بنيس: الشعر العربي الحديث، ج٢، ص٩٨.

٥٧ ـ ابن رشيق: العمدة، ج١ ص١٧٧.

٥٨ ـ مصطفى الشليح: م س، ص٢٩٧.

٥٩ ـ محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع، م س، ص٩٨.

٦٠ ـ دمع الغروب: ص٣٥.

٦١ ـ محمد بنيس: م س، ج٢، ص٩١.

٦٢ ـ محمد صابر عبيد: م س، ص١٨٤.

٦٣ ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج١، ص٣٥٧.

٦٤ ـ محمد صابر عبيد: م س، ص١٨٥.

٦٥ ـ انظر الفصل الفصل الأول من القسم الثاني من هذه الرسالة.

٦٦ ـ علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج١، ص ٣٥٦.

٦٧ ـ حديث النخيل:ص٣٠، ص٤٨.

٦٨ ـ دمع الغروب: ص ص ٨- ١١.

٦٩ ـ حديث النخيل: ص ص٢٤- ٢٦.

٧٠ ـ انظر تحليل القصيدة في كتابنا: "ما بعد المليون شاعر" ص ص ١٢٨- ١٢٩.

٧١ ـ حديث النخيل: ص٢٤، ٢٧.

٧٢ ـ دمع الغروب: ص١٧، ٤٢، ٥٤.

٧٣ ـ حديث النخيل: ص٢٧.

٧٤ ـ محمد صابر عبيد: م س، ص٤٣.

# هوامش الفصل الثالث

١ ـ د.محمد الشيخ: رهانات الحداثة، ط١- ٢٠٠٧- دار الهادي، بيروت، ص١٦٩

٢ ـ أدونيس: النص القرآني – وآفاق الكتابة، ط١ – ١٩٩٣ – دار الآداب – بيروت، ص٩٢.

٣ ـ صلاح بو سريف: رهانات الحداثة، ط١ – ١٩٩٦ – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب. ص٢٧.

٤ ـ محمد بنيس: بيان الكتابة ضمن كتاب "البيانات" تقديم محمد لطفي اليوسفي ص٥٥ طبعة – الجيب ١٩٩٥ – سراس للنشر – تونس.

٥ ـ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط١- ١٩٨٢- دار المشرق للترجمة والنشر، بيروت، ص٢٧٦.

٦ ـ ابن رشيق: العمدة، م س- ج١- ص١٢١.

٧ ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٢- ١٩٦٥- مكتبة النهضة- بغداد، ص٥١.

٨ ـ كمال خير بك: م س، ص٢٧٧.

٩ ـ المرجع نفسه: ص٥٤.

١٠ ـ لإدراك الفرق بين الحداثة والمعاصرة في الخطاب الشعري انظر: محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر: م س، ص١٩.

١١ ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها- ج٣، ص١٤

١٢ ـ المرجع نفسه: ص١٢.

١٣ ـ عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ط١، ٢٠٠١، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص١٠٣.

١٤ ـ أدونيس: زمن الشعر، ط٣، ١٩٨٣، دار العودة، بيروت، ص٩.

١٥ ـ محمد بنيس: م س، ج٣، ص٣٩.

١٦ ـ أدونيس: زمن الشعر، م س، ص٩.

١٧ ـ كمال خير بك: م س، ص٧٤.

١٨ ـ عن هذا البيان وأهم ملامح الكتابة فيه راجع: محمد بنيس: م س، ج٣، ص- ص ٤٧- ٥٩، ويوسف ناوري: م س، ج٢، ص٩١- ٩٢.

١٩ ـ نشر هذا البيان ضمن كتاب: البيانات: تقديم محمد لطفي اليوسفي. م س، ص ٧٩- ١٢٣، كما نشر في كتاب: حداثة السؤال، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص٩.

٢٠ ـ يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي. م س، ج٢- ص٩٤.

٢١ ـ بيان الكتابة: ضمن كتاب: البيانات، م س، ص١٢٢.

٢٢ ـ خيرة حُمر العين: جدل الحداثة، ط١- ١٩٩٦، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٢٣.

٢٣ ـ محمد بنيس: م س، ج٣، ص٢٠.

٢٤ ـ أدونيس: بيان الحداثة، ضمن كتاب: البيانات، م س، ص٧١.

٢٥ ـ محمد بنيس: م س، ج٣، ص٢٠.

٢٦ ـ عن هذه الحركة ومنجزها الشعري، انظر: محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر؛ م س، صص ٥٥ ـ٧٢ .

٢٧ ــ محمدٌ ولد إشدو: ديوان أغاني الوطن؛ ط١ـ ٢٠٠٧. ديوان دار الكتاب للثقافة والنشر، بيروت، ص ١٦ـ١٧.

٢٨ ـ يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي. م س، ج٢- ٨٤.

٢٩ ـ محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ط١ـ ٢٠٠٠، دار توبقال للنشر، ص٦٢.

٣٠ ـ ذكرت الشاعرة مباركة هذه الشهادة الشعرية في كتابها: الشعر الموريتاني الحديث ـ من ١٩٧٠ إلى ١٩٩٥، دراسة نقدية تحليلية، ص٢٣ وقالت إنها من مقابلة قامت بها مع الشاعر بتاريخ ١٩٨٨/١١/٨، ثم أوردتها بنصها في أطروحتها للدكتوراه: القصيدة الموريتانية المعاصرة، ص٦٤، وذكرت أنها بتاريخ ٢٠٠٢/٧/٢، فهل النص نفسه لم يتغير في المقابلتين؟.

٣١ ـ عبدالله الغذامي : تأنيث القصيدة- مجلة علامات الجزء ٢٢ المجلد ٦ ص٧ ديسمبر ١٩٩٦م.

٣٢ ـ المرجع نفسه: ص٩.

٣٣ ـ شاعر وسياسي شاب، (ولد سنة ١٩٧٠)، مقيم في باريس، أصدر مجموعتين شعريتين، هما: "مدائن الإشراقات الكبرى" ط١- ١٩٩٦م- دار القلم- باريس. وصلوات المنفى الباريسي، ط١، ١٩٩٨ الدار البيضاء.

٣٤ ـ بدي ولد ابنو: صلوات المنفى الباريسي: ص٢٢.

٣٥ ـ راجع ترجمته في الملحق.

٣٦ ـ من مقابلة أجراها الشاعر والإعلامي مختار السالم أحمد سالم، مع الشاعر محمد ولد الطالب في جريدة "الشعب" بتاريخ؛ الخميس ٢٥ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٧.

٣٧ ـ رجاء عيد: القصيدة الجديد بين التجديد والتجدد، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد ٢. صيف ١٩٩٦. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٢.

٣٨ ـ انظر الفصل الأخير من كتاب: ما بعد المليون شاعر؛ م س.

٣٩ ـ محمد مفتاح: من أجل تلقي نسقي؛ ضمن كتاب: نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات . منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٤. ص ٤٨.

٤٠ ـ علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ م س، ص٦٠.

٤١ ـ لقد أصدر محمد ولد الطالب مجموعة أولى بعنوان: وجه في مرايا الفقراء، نواكشوط ١٩٩٥، غير أنه بادر إلى سحبه من السوق، قبل أن يتسع تداوله بين القراء. كما أصدر الشاعر ببها ولد بديوه مجموعة بعنوان: أنشودة الدم والسنا، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٥. وقد سبق أن اشتغلنا على المجموعتين في كتاب؛ ما بعد المليون شاعر؛ م س.

٤٢ ـ محمد ولد الطالب: جريدة الشعب؛ م س.

٤٣ ـ عن هذا المفهوم انظر خصائص الثقافة في عهد الدولة الوطنية في الفصل المذكور.

٤٤ ـ علوي الهاشمي: م س، ج١، ص ١٦٠.

٤٥ ـ خيرة حُمر العين: جدل الحداثة، م س، ص٩٨.

٤٦ ـ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. م س، ص٢٨٠.

٤٧ ـ عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط١، دار أبي رقراق، ٢٠٠٢، ص٣٦.

٤٨ ـ المرجع نفسه: ص٤٥.

٤٩ ـ مباركة بنت البراء: القصيدة الموريتانية المعاصرة؛ م س، ص٩٣.

٥٠ ـ محمد النويهي: قضية الشعر الجديد؛ ط١. معهد البحوث القاهرة ـ ١٩٧٤، ص٢٤٤.

٥١ ـ إبراهيم أنيس: م س، ص٨٢.

٥٢ ـ نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، بيروت ١٩٥٩.

٥٣ ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر؛ م س، ص٦٩.

٥٤ ـ علوي الهاشمي: م س، ج١، ص١٢٦.

٥٥ ـ المرجع نفسه: ص١٠٥.

٥٦ ـ المرجع نفسه؛ ص١٢٣.

٥٧ ـ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة؛ م س، ص٨٩.

٥٨ ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية وقضاياه المعنوية، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص١١٣.

٥٩ ـ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ١٣٥.

٦٠ ـ استعرنا هذه التسميات من كتاب حسن الغرفي المذكور أعلاه؛ ص ٧٤ ـ ٧٦ .

٦١ ـ المرجع نفسه: ص ١٤٢.

٦٢ ـ شاعر شعبي كبير، ومشهور توفي في ثمانينيات القرن العشرين.

٦٣ ـ محمد صابر عبيد: م س، ص٨٧.

٦٤ ـ علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ م س، ص٨٥.

٦٥ ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالاتها؛ م س، ج١، ص٥٤.

٦٦ ـ يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، د/ محمد فتوح أحمد، ط١، دار المعارف، ١٩٩٥، ص.

٦٧ ـ محمد صابر عبيد: م س، ص١٩٥.

٦٨ ـ المرجع نفسه: ص٢٠٩.

٦٩ ـ قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠، ص٨٦.

٧٠ ـ محمد بنيس: م س، ج٣، ص١٥٥.

٧١ ـ عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل؛ ط١، دار العودة، ١٩٨١، ص١١٢.

٧٢ ـ المختار بن الجيلاني: الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا؛ م س، ص٢٠٠.

٧٣ ـ للاطلاع على مستويات توظيف شعراء الحداثة في موريتانيا لهذه الأيقونات، انظر التحليل الحصيف الذي قام به الأستاذ المختار ولد الجيلاني لتلك الأيقونات في كتابه المذكور في مبحث " المستوى التشكيلي"، ص ١٩٢ ـ ٢٠٩.

٧٤ ـ نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد - بيروت ١٩٥٩م.

# خـاتـمـة

# (تلخيص وتركيب)

وبعد، أحققت هـذه الدراسـة مما كانت تبتغيه كسباً؟ أم تراها راكمت من الأسئلة والإشكالات ما لم تستطع له نقباً؟

سؤالان تقتضي الإجابة عنهما، إعادة النظر في هذا العمل، فرضية وبناء ومسار تحليل، إذ بذاك ستتجلي النتائج، ويتحوصل الكسب. فلقد انطلقنا بدءاً من فرضية، أقمنا عليها عملنا وعلى ضوئها تمفصل، تقول بالتراسل والتراشح والتأثير والتأثر بين السياقات والأنساق، وهي فرضية تجد اقتضاءها في كون المرجعيات والنصوص على حدٍّ سواء كثيراً ما يدفعان بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها غير أن تلك الأنساق سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية في سياقات مخصوصة، فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة دفعت بها سياقات جديدة كذلك، من هنا كانت مشروعية تخصيصنا الباب الأول للسياق، منطلقين من أن أية قراءة نسقية تطلب لنفسها الحجية، لا بد لها أن تعي انفتاح النسق على سياق تشكله في كل أبعاده، ولا بد للباحث من أجل معرفة حياة النسق وتتبع سيرورته وعزل خصائصه وتعيينها من عدم التقوقع في منهج أحادي النظرة، يقود إلى عمى ثقافي أكثر مما يهدي إلى سواء التحليل المتبصر في فهم الظواهر الثقافية، هكذا انطلاقا من ذلك كانت عودتنا إلى التاريخ الموريتاني لا باعتباره سلسلة من الأحداث والوقائع والمواقف والمواقع، كما درجت على ذلك النظرة التقليدية للتاريخ، وإنما بوصفه نصوصاً متموضعة داخل فضاء اجتماعي يستثمرها (المجتمع داخل التاريخ)، وتتموضع هي ذاتها بدورها داخله (التاريخ داخل المجتمع)، وقد كان مسعانا من وراء هذه الرؤية تتبع تشكل وسيرورة الأنساق المعرفية التي خلقتها تلك الجدلية، وتمّ إنتاجها واستثمارها من قبل المجتمع الموريتاني من حيث هو مجتمع مشروط بتاريخه الاجتماعي والثقافي الخاص. ولقد نتج عن هذا التنقيب أن تكشفت لنا ثلاثة أنساق

نظرية كانت منادية على نفسها في ذلك التاريخ، هي النسق الديني والنسق الاجتماعي والنسق الثقافي، وقد رصدناها وجوداً جنينياً ثم تتبعناها نواة صلبة تدحرجت في الزمن الفيزيائي كرة ثلجية تخلق سماكتها السردية ورأسمالها الرمزي وتفصح في كل حقبة عن نفسها سلوكاً جمعياً في التدبير والتعمير وخطاباً نسقياً في التفكير والتعبير، وقد فرض علينا ذلك التقصي تحقيباً إجرائيا للتاريخ المحلي، تمثل في حقب ثلاث هي:

١ ـ حقبة التأسيس والتأصيل.

٢ ـ حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.

٣ ـ حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

ولقد نبهنا في حينه أن هذا التحقيب لا يعني البتّة وجود قطائع إبستمولوجية بين تلك الحقب، بل على العكس ربما يكون أصح، حيث العلاقة بينها أشبه ما تكون بعلاقة الأجناس الأدبية بعضها ببعض، إنها علاقة ترداد ورنين، تنتقل بموجبه تأثيرات الحقبة السابقة إلى الحقبة اللاحقة، تماماً كما الحال في الأنساق التي تأخذ من مرجعياتها السياقية ما كان أقدر على التحلل من سلطة الآني المعيش، فتمتصُّه وتسربه في الجسد الاجتماعي والثقافي، حتى إذا ما استحال السياق ودفعت المرجعيات بتقاليد جديدة، وجدت الأنساق نفسها وقد تحللت مما لم يعد ذا أثر في الفعل الاجتماعي والثقافي، كما ألمحنا إلى ذلك أعلاه.

غير أن الأنساق المعرفية لا بد لها من تحققات نصّية، ولا بدّ للأخيرة من سياق ثقافي وأدبي فيه يتم إنتاجها وتلقيها، لذلك خصصنا الفصل الثاني من الباب الأول لإعادة قراءة ذلك السياق، فتتبعنا حراك مرجعياته عبر تحقيب إجرائي للثقافة، إلى حقبتين هما:

١- الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التأصيل.

٢- الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث.

وهو تحقيب ينسجم وطبيعة الزمن الثقافي الموريتاني لأن زمن الثقافة لا يخضع للبعد الفيزيائي في تسلسله الخطي، وإنما هو خاضع في الأساس لتشكل المرجعيات وتبنينها التاريخي. ولقد مكننا هذا الإجراء من الوقوف على السمات الفوقية للثقافة الموريتانية في كل حقبة، وهي سمات بلا شك ستتسرب إلى النصوص على اختلاف أجناسها وتتحكم في أبنيتها الفنية والدلالية، وخصوصاً منها الخطاب الشعري، وهو الخطاب الذي تتبعنا حياته إنتاجاً وتلقياً، وكانت رغبتنا في التعمق والاستقصاء واقفة خلف اجتهادنا في اقتراح بعض المفاهيم والمصطلحات، التي ترسمنا عبرها أنماط التلقي الجمعي لذلك الخطاب، وقد تبدت

لنا في ثلاثة هي: "التأثيم" و"التعظيم" و"التذميم"، كما اتكأنا عليها في معرفة طرائق تمثيل الشعراء للشعر، وضبط علاقتهم بالشاهد الأمثل، وهي العلاقة التي تراوحت بين " المماثلة" و"المشابهة" و"المخالفة"، وأخيراً اعتمدناها في الكشف عن أنماط القراءات المعاصرة التي مارسها النقاد الموريتانيون على ذلك الشعر، باعتبارهم قراء "خبراء lecteurs informés "، لديهم من المرجعيات المعرفية ما يسمح لهم بالتعامل مع النصوص وفق إستراتيجيات معينة، فتوزعت قراءاتهم بين "التحقيق" و"التعليق" و"التطبيق".

هكذا شيّدنا الإطار النظري الذي عليه ترسو فرضيتُنا، ومنه تنطلق سياقاً يُسيِّجها، وكان لزاماً أن نختبرها عبر النصوص، وذلك في الباب الثاني من هذا العمل وعبر فصول ثلاثة، حتى إذا ما استقامت على سوقها، تأتّى لنا إعادةُ تركيبها وفق التصورات المقترحة. من هنا كان الشعر الموريتاني في القرن العشرين المختبر الذي تمّ فيه التّجريب، من خلال متون ثلاثة، يشكل كل واحد منها نسقاً شعرياً، يُضمر نسقاً نظرياً هو بمثابة إطاره المرجعي، الذي يوجهه ويتحكم فيه، ويتبادل وإياه التأثير والتأثر. وتلك الأنساق هي: النسق التقليدي، والنسق التجديدي، والنسق الحداثي. ولقد طوّقنا كل نسق توصيفاً وتسميةً، ثم اقتنصنا سماته النسقية من خلال بنيته الإيقاعية في بُعدَيْها الخارجي والداخلي، مترسمين علاقته بالشاهد الأمثل، ونمط تلقيه الجمعي، ونوع القراءة التي عادة ما تمارس عليه. من هنا بدت الأنساق متساوقة العلائق على النحو التالي:

### علائق الأنساق

| النسق الشعري | النسق المعرفي | الشاهد الأمثل | التلقي الجمعي | نمط القراءة |
|---|---|---|---|---|
| التقليدية | الدّيني | المماثلة | التأثيم | التحقيق |
| التجديد | الثقافي | المشابهة | التعظيم | التعليق |
| الحداثة | الاجتماعي | المخالفة | التذميم | التطبيق |

هكذا فالنسق التقليدي يرتد في بنيته الإيقاعية إلى الأبحر ذاتها التي كانت مهيمنة في القرن الأول للهجرة، وإلى المفاهيم البديعية التي كانت تقعِّد بلاغة الخطاب الشعري لدى نقاد عصر التدوين، وهو ما ينسجم والنسق المعرفي، الذي يرتد إلى فهم ديني مخصوص، قائم على الإيمان بأن العالم النصي يصوغ العالم الواقعي، وعليه فلا غرابة في الانطلاق من القرن

الهجري الأول وتنزيل نصوصه على الواقع المجتمعي والنصي في القرن العشرين. من هنا كان الوعي الكتابي لدى هذا النسق قائماً على طلب المماثلة مع الشاهد الشعري الأمثل، وكان التلقي الجمعي تحكمه المراسم الفقهية المُقْصرة للشعر على "أبواب الخير"، وإذا خرج عنها فقولُه وسماعُه إثمٌ تبغي التوبةُ منه. ولأن نصوص هذا النسق الشعري تتلبس التراث بناء ورؤية، فقد كان مَشغَلُ الخطاب النقدي القيامَ بتحقيقها، محكوماً في ذلك بمنهاجية قائمة على تأصيل الشاعر وتنسيب النص في التراث الشعري العربي.

أما النسق التجديدي فإن بنيته الإيقاعية تقف على الأعراف بين المسايرة والمغايرة، محكوماً في ذلك بنسق نظري قائم على رؤية ثقافية تنطلق من الحاضر في اتجاه الماضي، ومن الواقع المستلب في اتجاه الهوية التراثية، تحقيقاً لمبدأ قياس الشاهد على الغائب. لذلك كانت علاقة الوعي الكتابي لدى شعرائه بالشاهد الأمثل تتحكم فيها آلية المشابهة، وكان التلقي الجمعي يوجهه مبدأ تعظيم الشعر والشعراء. وكان الخطاب النقدي مقتصراً على "التعليق" على النصوص وفق إستراتيجية خطابية فصلنا فيها القولَ لحظتها.

وأخيرا فإن النسق الحداثي يتأسس على بنية إيقاعية ترتد في بعدها المرجعي إلى التحولات الكبيرة التي شهدها النسق الاجتماعي، من هنا كان مسار الزمن لديه يمتدُّ من الحاضر إلى المستقبل. وكان الوعي الكتابي لدى شعرائه، قائماً على مخالفة الشاهد التراثي الأمثل، وإن ولى وجهه شطر أنموذج إبداعي آخر، متمثلاً في منجز الحداثة الشعرية العربية في بداياتها الأولى، كما هي عند الرواد. وكان تلقيه الجمعي تتحكم فيه آلية "التذميم"، لأنه شعرٌ نقض عهدية الشعر كما عرفه المجتمع الموريتاني وغيّر رسمه ونسخ سنته، فمن الطبيعي والحال تلك، أن ينظر إليه المجتمع نظرة ذمٍ وتبخيس. وكان الخطاب النقدي الذي اشتغل على نصوصه يتوسل "التطبيق" لمناهج النقد الحديث، مدفوعاً بالرغبة في "توريد" تلك المناهج إلى موريتانيا و"تصدير" النصوص الشعرية الموريتانية إلى العالم العربي، مما أفضنا فيه القول في مقامه.

وإذا كانت هذه الخطاطة قد خولت لنا إعادة بناء فرضيتنا، وفق منظور نسقي جليٍّ المعالم، تتمايز فيه الأنساق بحسب سماتها المهيمنة، فإن ذلك لا يعني البتة نقاء كل نسق وانتفاءَه من خصائص أخيه، وإنما يعني كون تلك السمات هي المنادية على نفسها فيه، مما خوَّل لنا عزله وتعيينه، لأن الأنساق، كما أكّدنا غير ما مرَّة، رماديةُ الحدود، تتداخل ويهاجر بعضها في بعض، وحسبُك أن ذاك هو ما يكسبها الفاعلية والدينامية والانفتاح.

ذاك هو كسب هذه الدراسة، وتلك سبيلها إليه، فإن كنا وفقنا في الأمرين، فذاك ما

كنا نبغي، وإلا فكفى النقص دليلاً على مسعى الإنسان، وهيهات الكمالُ لغير الله، عليه توكلت، وإليه أنيب، وعلى الطاهر الأمين أزكى السلام وأطيب التسليم.

# المصادر والمراجع

## أولا: المصادر


١. ـ ببهاء ولد بديوه: **نشيد الضفاف**، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.

٢. ـ لكبيد بن جب: **ديوان لكبيد بن جب**، جمع وتحقيق أحمدُولد الشائع، ط١، ١٩٩٢م، الشركة العامة للطباعة، قابس.

٣. ـ محمد ولد ابن ولد أحميدا: **الديوان**؛ جمع وتحقيق ودراسة أحمد ولد حبيب الله، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.

٤. ـ محمد عبد الله ولد عمرُ: **دمع الغروب**، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.

٥. ـ محمد كابر هاشم: **حديث النخيل**، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.

٦. ـ محمد ولد الطالب: **الليل والأرصفة**، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.


## ثانيا: المراجع:

### ١- المراجع العربية:


١. ـ إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**: ط١، ١٩٧٢م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،.

٢. ـ إبراهيم النجار: **شعراء عباسيون منسيون**،ج١، ط١، ١٩٩٧م، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

٣. ـ ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد قزقزان، ط١٩٩٤،١، مطبعة الكاتب العربي، دمشق،.

٤. ـ ابن سلامة الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر،

مطبعة المدني، المؤسسة السعودية/ مصر، القاهرة، طبعة غير مرقمة ولا مؤرخة.

٥. ـ ابن طباطبا ( محمد بن أحمد العلوي): **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، ط١، ١٩٧٧م، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٦. ـ أحمد بو حسن: **العرب وتاريخ الأدب "أنموذج كتاب الأغاني"**، ط١، ٢٠٠٣. دار توبقال.

٧. ـ أحمد الأمين الشنقيطي: **الوسيط في تراجم أدباء شنقيط**، ، ط٢، ١٩٨٩م مكتبة الخانجي، القاهرة.

٨. ـ أحمد جمال ولد الحسن : **الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ** ، ط١، ١٩٩٥م، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية.

٩. ـ أحمد مطلوب: **معجم النقد العربي القديم**، ط١/ ١٩٨٩م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، .

١٠. ـ أحمد ولد عبد القادر: **أصداء الرمال** ، ط١، ١٩٨١م، دار الباحث، بيروت.

١١. ـ أحمد يوسف: **القراءة النسقية** ـ سلطة البنية ووهم المحايثة ـ ط١، ٢٠٠٣، منشورات الاختلاف، الجزائر.

١٢. ـ إدريس بلمليح: ـ **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، ط١، ١٩٩٥م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ..

أ. ـ **القراءة التفاعلية**: دراسة لنصوص شعرية، ط١، ٢٠٠٠، دار توبقال، الدار البيضاء.

١٣. ـ إدوارد سعيد: ـ **الثقافة والامبريالية**، ترجمة كمال أبو ديب، ط١. ١٩٩٧م دار الآداب، بيروت.

أ. ـ **العالم النص الناقد**، ترجمة عبد الكريم محفوظ، ط١، ٢٠٠٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

١٤. ـ أدونيس: **النص القرآني — وآفاق الكتابة**، ط١ — ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت.

١٥. ـ آرثر لوفجوي: **في التفرقة بين الرومانتيكيات**، ضمن كتاب: الروماتيكية ما لها وما عليها، مختارات من جمع رويرت جلكنز وجيرالد إنسكو، ترجمة أحمد محمد محمود، مراجعة أحمد خاكي، ط١، ١٩٨٦، الهئية المصرية العامة للكتاب.

١٦. ـ تاج السر الحسن: **الابتداعية في الشعر العربي الحديث**، ط١، ١٩٩٢، دار الجيل، بيروت.

١٧. ـ توفيق الزيدي: عمود الشعر "في قراءة السنة الشعرية عند العرب"، ط١، ١٩٩٢م، الدار العربية للكتاب.

١٨. ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١- ١٩٨٦م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

١٩. ـ جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، ط١، ١٩٩٦م، دار توبقال للنشر.

٢٠. ـ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، ط١٩٨١،٢م. دار الغرب الإسلامي، بيروت.

٢١. ـ حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ- نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة- ط٢، مركز الحضارة العربية،٢٠٠٢ القاهرة..

٢٢. ـ حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ط١، ٢٠٠٠م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

٢٣. ـ حسن البنّا عز الدين: الشعرية والثقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط١- ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٢٤. ـ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط٢٠٠١،١، دار أفريقية الشرق، الدار البيضاء.

٢٥. ـ حفناوي بعلوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط١، ٢٠٠٧، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر - بيروت.

٢٦. ـ حماه الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف في الثقافة العربية، بلاد شنقيط في الذاكرة العربية "أنموذجا"، ط١، ٢٠٠٤م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٢٧. ـ حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ط١، ٢٠٠٥، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

٢٨. ـ الخليل النحوي: المنارة والرباط، ط١، ١٩٨٧م المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.

٢٩. ـ خيرة حُمر العين: جدل الحداثة، ط١- ١٩٩٦، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

٣٠. ـ ددود ولد عبد الله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط خلال القرنين الحادي عشر

والثاني عشر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ جامعة محمد الخامس ١٩٩٢- ١٩٩٣.

٣١. ـ ز.ي. شميت: **مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية**، ترجمة أحمد بو حسن، مراجعة محمد مفتاح، ضمن كتاب: **انتقال النظريات والمفاهيم**، ط١، ١٩٩٩، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

٣٢. ـ سعيد حليفي: **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٣. ـ سعيد يقطين: **الأدب والمؤسسة، نحو ممارسة ادبية جديدة**، ط١، ٢٠٠٠م، كتاب الجيب، منشورات جريدة الزمن، الدار البيضاء.

٣٤. ـ السيد ولد أباه (مشترك): **موريتانيا الثقافة والدولة والمجتمع**. ط١، ١٩٩٥، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

٣٥. ـ السيوطي: **حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة**، ج١، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، ١٩٦٧م، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

٣٦. ـ السيرافي: **السيرافي النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه**"، دراسة وتحقيق: عبد المنعم الفايز، ط١، ١٩٨٣م، دار الفكر، بيروت.

٣٧. ـ الشيخ سيدي محمد: **الديوان**، جمع وتحقيق:، عبد الله بن سيديا وعالي الملقب الناجي فال بن سيدي، المدرسة العليا للأساتذة والمفتشين، شعبة الآداب، السنة الدراسية ١٩٨٢- ١٩٨٣م.

٣٨. ـ صديق بن حسن القنّوجي: أبجد العلوم – **الوشي المقوم في بيان أحوال العلوم** – دار الكتب العلمية، بيروت.

٣٩. ـ صلاح بو سريف: **رهانات الحداثة**، ط١ – ١٩٩٦ – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب.

٤٠. ـ صموئيل مورية: **القصيدة الكلاسيكية الجديدة والشعراء والنقاد المحدثون**، ترجمة عبدالله محمد عيسى الغزالي، ط١ – ١٩٨٨م، مكتبة دار العروبة.

٤١. ـ الطاهر بومزبر: **أصول الشعرية العربية**، الدار العربية للعلوم- منشورات الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٤٢. ـ عبدالجبار المطلبي: **الشعراء نقاداً**، ط١ – ١٩٨٦ وزارة الثقافة – بغداد.

٤٣. ـ عبد الجليل ناظم: **نقد الشعر في المغرب الحديث**، دار توبقال، ط١، ١٩٩٢م.

٤٤. ـ عبد الرحيم كنوان: **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، ط٢٠٠٢،١م، دار أبي رقراق.

٤٥. ـ عبد العزيز حمودة: ـ **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، سلسة عالم المعرفة (٢٣٢) ، ١٩٩١م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

i. ـ الخروج من التيه ـ دراسة في سلطة النص ـ سلسة عالم المعرفة (٢٩٨) ، ٢٠٠٣م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

٤٦. ـ عبد العزيز المقالح: **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**؛ ط١ ، دار العودة، ١٩٨١.

٤٧. ـ عبد الإله سليم: **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، ط١، ٢٠٠١م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

٤٨. ـ عبد الله إبراهيم: ـ **التلقي والسياقات الثقافية**، ط١، ٢٠٠٠م، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.

i. ـ **المطابقة والاختلاف** ـ بحث في نقد المركزيات الثقافية ـ ط١ ، ٢٠٠٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن.

٤٩. ـ عبد الله الحسن بن أحميد : **نشأة الشعر الفصيح في بلاد شنقيط**. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨٦م.

٥٠. ـ عبد الله الغذامي: ـ **النقد الثقافي** ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ ط١، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي.

i. ـ **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ط١، ١٩٩٩، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٥١. ـ عبد الله الطيب: **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ط٤، ١٩٩١م، الخرطوم.

٥٢. ـ عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط٢، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

٥٣. ـ عبد الله ولد محمد سالم :**الشعر الشنقيطي من القرن ١٢هـ إلى القرن ١٣هـ** : البنية و المرجع ، أطروحة دكتوراه الدولة في الآداب ،جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٠-٢٠٠١م.

٥٤. ـ عبد النبي ذاكر: **الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية**، ط١، ٢٠٠٤م مركز ارتياد الآفاق، أبو ظبي.

٥٥. ـ عبد النبي اصطيف ( وعبد الله الغذامي): **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟** حوارات

العصر، ط١، ٢٠٠٤، دار الفكر، دمشق.
٥٦. ـ عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية وقضاياه المعنوية**، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
٥٧. ـ علوي الهاشمي: ـ **السكون المتحرك** ـ دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجا ـ ط١، ١٩٩٥، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
أ. ـ **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦م، عمان، الأردن.
٥٨. ـ علي آيت أوشان: **السياق والنص الشعري** ـ من البنية إلى القراءة ـ ط١، ٢٠٠٠، دار الثقافة، الدار البيضاء.
٥٩. ـ عبد الهادي بن ظافر الشهري:**إستراتيجيات الخطاب**- مقاربة لغوية تداولية- ط١، ٢٠٠٤، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.
٦٠. ـ فاطمة حمد المزروعي: **تمثيلات الآخر في أدب قبل الإسلام**، ط١، ٢٠٠٧، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبي ظبي.
٦١. ـ فان دايك: **النص والسياق**، ترجمة عبد القادر قنيني، ط١، ٢٠٠٠، أفريقية الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
٦٢. ـ فرانك شويرفيجن: **نظرية التلقي**: ضمن كتاب **بحوث في القراءة والتلقي**: ترجمة محمد خير البقاعي، ط١ – ١٩٩٨م، مركز الإنماء الحضاري، بيروت.
٦٣. ـ قاسم البريسم: **منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري**. ط٢٠٠٠،١، دار الكنوز الأدبية،.
٦٤. ـ قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٧٨، القاهرة.
٦٥. ـ كمال خير بك: **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط١- ١٩٨٢- دار المشرق للترجمة والنشر، بيروت.
٦٦. ـ ليليان فيرست: **الرومانسية**، ترجمة عدنان خالد، مراجعة وتقديم:د/عصام الخطيب، ط١، ١٩٧٨، المركز الثقافي الاجتماعي، دمشق.
٦٧. ـ مباركه بنت البراء: **القصيدة الموريتانية المعاصرة** ـ قراءة في الإيقاع والأسلوب ـ، أطروحة دكتوراه في الآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية ٢٠٠٤.٢٠٠٥.

٦٨. ـ محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم :ـ **بنية الخطاب ودلالته في القبر المجهول**، ط١، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
٦٩. ـ **الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني**، ط١، ٢٠٠١م، دار الأمين، القاهرة.
٧٠. ـ محمد الأمين ولد سيدي باب: **مظاهر المشاركة السياسية في موريتانيا**، ط١ ٢٠٠٥م مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
٧١. ـ محمد بنيس: ـ **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**، ط١، ١٩٨٩، دار توبقال، الدار البيضاء.
٧٢. ـ **ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب**، ط٢، ١٩٨٥، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء.
٧٣. ـ حداثة السؤال، ط٢، ١٩٨٨، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
٧٤. ـ محمد الحسن ولد محمد المصطفى: **الشعر العربي الحديث في موريتانيا**، ط١، ٢٠٠٤م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
٧٥. ـ محمد سبيلا: **الحداثة وما بعد الحداثة**، ط١ـ ٢٠٠٠، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
٧٦. ـ محمد الشيخ: **رهانات الحداثة**، ط١- ٢٠٠٧- دار الهادي، بيروت.
٧٧. ـ محمد صابر عبيد: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ط١ – ٢٠٠١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
٧٨. ـ محمد الظريف: **الحركات الصوفية وأثرها في أدب الصحراء (١٨٠٠- ١٩٥٦)** ط١- ٢٠٠٢ منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية – جامعة الحسن الثاني المحمدية.
٧٩. ـ محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط٦، ١٩٩٤م، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
٨٠. ـ محمد عزام: **التحليل الألسني للشعر**، ط١، ١٩٩٤. منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
٨١. ـ محمد العمري: **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**، ط١، ٢٠٠١، دار أفريقية. الرباط.
٨٢. ـ محمد لطفي اليوسفي: **البيانات**، طبعة – الجيب ١٩٩٥ – سراس للنشر، تونس.

٨٣. ـ محمد المختار ولد السعد: ـ **الفتاوى والتاريخ ـ دراسة لمظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية في موريتانيا من خلال فقه النوازل**- ط١، ٢٠٠٠م دار الغرب الإسلامي، بيروت.

٨٤. ـ **إمارة الترارزة وعلاقاتها التجارية والسياسية مع الفرنسيين – من ١٧٠٣ إلى ١٨٦٠م** ط١، ٢٠٠٢م، منشورات معهد الدراسات الإفريقية، المغرب.

٨٥. ـ **حرب شربية** ـ أو أزمة القرن ١٧م في الجنوب الغربي الموريتاني ـ منشورات المعهد الموريتاني للبحث العلمي، ط غير مرقمة ولا مؤرخة.

٨٦. ـ محمد المختار ولد أباه: **الشعر والشعراء في موريتانيا**، ط١، ١٩٨٧م الشركة التونسية للتوزيع، تونس.

٨٧. ـ محمد المختار بن محمد الهادي: **النضال الوطني في موريتانيا** (١٩٠٣- ١٩٦٠) رسالة الدكتوراه السلك الثالث، جامعة بغداد- ١٩٩٧م.

٨٨. ـ محمد مفتاح: ـ **مجهول البيان**، ط١، ١٩٩٩م، دار توبقال، الدار البيضاء.

i. ـ **التلقي والتأويل**، ط١، ١٩٩٤م. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

ii. ـ **مشكاة المفاهيم** ( النقد المعرفي والثقافي )، ط١، ٢٠٠٠م المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

iii. ـ **المفاهيم معالم**، ط١، ١٩٩٩م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

iv. ـ **التشابه والاختلاف**- نحو منهاجية شمولية - ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٨٩. ـ محمد الهادي الطرابلسي: - **التوقيع والتطويع** ـ عندما يتحول الكلام نشيد كيان ـ ط١، ٢٠٠٦، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس.

٩٠. ـ **خصائص الأسلوب في الشوقيات**. ط١، ١٩٩٦، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.

٩١. ـ محمدٌ ولد إشدو: **ديوان أغاني الوطن**؛ ط١ـ ٢٠٠٧. ديوان دار الكتاب للثقافة والنشر، بيروت.

٩٢. ـ سيدي محمد ولد الجيد: **الطبقة الوسطى في المجتمع الموريتاني**، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، السنة الدراسية: ١٩٩٧- ١٩٩٨م، القاهرة.

٩٣. ـ محمد ولد عبدي: ما بعد المليون شاعر- مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر- ط١ان ٢٠٠٠، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
٩٤. ـ محمدو بن محمذن: المجتمع البيضاني في القرن التاسع عشر- قراءة في الرحلات الاستكشافية الفرنسية- ط١، ٢٠٠١، منشورات معهد الدراسات الأفريقية، المغرب.
٩٥. ـ محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. ط١، ١٩٩٨، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس.
٩٦. ـ محمد النويهي: قضية الشعر الجديد؛ ط٤، ١٩٧٤م، معهد البحوث القاهرة.
٩٧. ـ محمد اليدالي: نصوص من التاريخ الموريتاني - تقديم وتحقيق محمدن ولد باباه.ط١، ١٩٩٠، بيت الحكمة، قرطاج، تونس.
٩٨. ـ المختار ولد حامدن: - التاريخ السياسي، موسوعة حياة موريتانيا، ط٢٠٠٠،١م، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
أ. ـ الحياة الثقافية، موسوعة حياة موريتانيا، ط١، ١٩٩٠م، الدار العربية للكتاب، تونس.
١٠٠. ـ المختار بن محمد الأمين بن الجيلاني: الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا، دراسة في أجرومية النص، ط١، ٢٠٠٦، دار يوسف بن تاشفين، العين، الإمارات العربية المتحدة.
١٠١. ـ المرزوقي: شرح كتاب الحماسة: تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، ١٩٥١، القاهرة.
١٠٢. ـ مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، ط١، ١٩٩٩، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
١٠٣. ـ ميجان الرويلي/سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط٢، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء.
١٠٤. ـ نادر كاظم : تمثيلات الآخر- صورة السود في المتخيل العربي الوسيط - ط١، ٢٠٠٤م، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين.
١٠٥. ـ نازك الملائكة: - قضايا الشعر المعاصر، ط٢، ١٩٦٥، مكتبة النهضة، بغداد.
١٠٦. ـ هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ط١، ٢٠٠٦م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
١٠٧. ـ يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، د/

محمد فتوح أحمد، ط١٩٩٥، ١، دار المعارف، الإسكندرية.

١٠٨ـ يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ط١ ، ٢٠٠٦، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

١٠٩. المجلات:

١١٠ـ حوليات كلية الآداب والعلوم الانسانية – جامعة انواكشوط- العدد١- سنة ١٩٨٩م .

١١١ـ حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد٢ سنة ١٩٩٤م.

١١٢ـ مجلة الإحياء، العدد ٢٥، ٢٠٠٧، الرابطة المحمدية للعلماء، الرباط.

١١٣ـ مجلة مصادر العدد٣. سنة ٢٠٠٢م مختبر الدراسات والبحوث التاريخية – نواكشوط.

١١٤ـ مجلة عالم الفكر – العدد ٢ – المجلد ٣٢ – ديسمبر ٢٠٠٣ – الكويت.

١١٥ـ مجلة علامات الجزء ٢٢ المجلد ديسمبر ١٩٩٦م، النادي الأدبي جدة.

١١٦ـ علامات، العدد ١٤، ٢٠٠٠، مكناس، المغرب.

١١٧ـ مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد ٢ـ صيف ١٩٩٦. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١١٨ـ مجلة المستقبل العربي، العدد ١٩٨ بتاريخ ١٩٩٥/٨.

١١٩ـ مجلة المستقبل العربي. السنة ٧ العدد ٧٢، شباط/ فبراير ١٩٨٥

٢- المراجع الأجنبية:

**1- Abdel Wedoud Ould Cheikh: Nomadisme,Islam et pouvoire politique dans la societé Maure précoloniale. ésai sur quelques aspects du tribalisme. Thèse pour le doctorat en sociologie, université paris-v,1985**

**2- Aubineres(y): La hierarchie sociale des maures ,memoire CHEAM.n`1496.1949**

**3- Arnaud (Jean. Claud) LE systéme politique de La Mauritanie. 1960 - 1980. Thèse d'etat en droit publicParis.1. 1981**

**4- Catherine Belvaude: Ouverture sur la literature en Mauritanie. Tradition orale, Ecriture, Témoignages. Ed. L'harmattan.1989.Paris.**

**5- Christine Daure-Serfaty:La Mauritanie. Ed. L'harmattan .1993.**

**6-C.Hames: La societé maure et le systéme des castes hors de L'Inde. Cahiers international de sociologie(paris) vol 66. 1969**

**7- De Chassey (Francis): La Mauritanie. 1900-1975. Ed. L'harmattan.1984.Paris**

**8-Ducrot,Oswad / Todorov,Tzvetan:Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. Le seuil.1972.Paris.**

**9- Marchesin(Philippe) : Tribus,Ethnies et Pouvoire en Mauritanie,karthala.1992**

**10- M.B.Taleb-Khyar:La Mauritanie: Le pays au million de poètes. Ed. L'harmattan. 2001**

**11- Morin,Edgar: La methode. Ed. Le seuil. 1991**

**12- Rastier (Francois): Le probléme épistemologique du contexte et de L interpretation dans les sciences du Langage: Revue:Langage No 129 mars 1998 Paris.**

# الملاحق

# الملحق الأول

# تراجم شعراء المتن

### لكبيد بن جب التندغي:

هو محمد لكبيد بن المصطفى بن محمد بن جب التدغي، ولد حوالي ١٢٦٠هـ في بلدة "تن ويش" شرقي مدينة نواكشوط. درس على علماء منطقته (الكبلة) وخاصة العلامة محمدن فال بن متالي، واختار مهنة التدريس في المحاظر التي تفرغ لها وهو ابن ثلاثين سنة وكانت محظرته إشعاع معرفة لجميع نواحي البلاد الموريتانية. كتب الشعر وهو صغير وكان معاصروه يشهدون بنبوغه الشعري، توفي سنة ١٣٤٢هـ الموافق ١٩٢٣م، ودفن في مقبرة (نواعمرت)، له ديوان شعر منشوريعنوان: ديوان العلامة لكبيد بن جب التندغي. جمعه وحققه الأستاذ أحمدُ بن الشائع، وقدم له وراجعه الأستاذ الخليل النحوي.

### محمد ولد ابنُ ولد حميدا:

هو محمد بن عبد الله الملقب (ابنُ) بن محمد محمود الملقب (حميدا)، ولد حوالي ١٨٩٧م/١٣١٥هـ، بـ(أقاب لعگل)، على بعد ٣٠ كلم من مقاطعة (اركيز) من ولاية اترارزه، شاعر مشهور، جمع بين الشعر الفصيح والشعر العامي، اتسمت حياته بكثير من عدم الاستقرار الفكري والاجتماعي، اشتهر بمساجلاته ونقائضه الشعرية مع مجايليه. توفي سنة ١٩٤٣م/ ١٣٦٢هـ، عن عمر يناهز ٤٦ عاما. ترك ديوانا شعريا ضخما، جمعه وحققه ودرسه الأستاذ أحمد ولد حبيب الله، وقدمه لنيل شهادة الماجستير من جامعة القاهرة، كلية دار العلوم سنة ١٩٨٨م. وفيه قدم له ترجمة مفصلة ووافية.

### محمد كابر هاشم:

من مواليد ١٩٥٣ بمدينة تيججه، رئيس اتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، عمل صحفياً بالإذاعة والتلفزيون، شغل مناصب عديدة في قطاع الإعلام، يعمل حالياً مفتشاً عاماً في وزارة

الاتصال والثقافة، يكتب القصة القصيرة إلى جانب الشعر، أصدر مجموعة شعرية تحت عنوان: حديث النخيل، ٢٠٠٧، بيروت.

**محمد عبدالله بن عمر:**

من مولود ١٩٥٨ في مقاطعة وادي الناقة، تخرج في المدرسة العليا للأساتذة ١٩٨٤، عمل مدرساً في التعليم الثانوي حتى سنة ١٩٩٢، حيث التحق بالمعهد التربوي الوطني رئيساً لقسم التدريبات ثم رئيساً لقسم النشر ويعمل الآن مستشاراً تربوياً مكلفاً بمراقبة الجودة بالمعهد نفسه. أصدر مجموعة شعرية تحت عنوان: دمع الغروب، ٢٠٠٧، بيروت. يكتب الشعر الشعبي (الحساني) إلى جانب الشعر الفصيح. وله عدة دراسات وبحوث أغلبها غير منشورة منها: ملاحن القراء (في علوم القرآن)، مطبوع. توظيف الموروث في القصيدة الموريتانية الحديثة (في النقد الأدبي)،

**ببهاء ولد بديوه:**

من مواليد ١٩٦٦ في مقاطعة "وادي الناقة" تخرج في كلية الآداب بجامعة نواكشوط، وحصل على شهادة الماجستير من معهد الدراسات والبحوث العربية بالقاهرة، عمل في التعليم العام بليبيا و بجمهورية النيجر، ثم عاد إلى موريتانيا، وعين عضواً في اللجنة المستقلة لمراقبة انتخابات ٢٠٠٦- ٢٠٠٧. أصدر مجموعتين شعريتين، هما: أنشودة الدم والسنا ١٩٩٥ القاهرة، ونشيد الضفاف ٢٠٠٧ بيروت.

**محمد ولد الطالب:**

من مواليد ١٦ أغسطس/آب سنة ١٩٦٨م في مدينة "أكجوجت" بولاية"إنشيري"، (٢٦٥ كلم شمال نواكشوط)، درس الابتدائية في( ) والإعدادية في نواكشوط. حصل على البكالوريا سنة ١٩٨٨ من ثانوية أنواذيبو. وفي سنة ١٩٩٢، حصل على شهادة "المتريز" في الأدب العربي، وكانت رسالته بعنوان: "الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب". تخرج سنة ١٩٩٧م، من المدرسة العليا للتعليم، مارس التدريس في عدة ثانويات في البلاد. وتولى سنة ٢٠٠٥ مصلحة الإعلام والتوثيق بوزارة الثقافة والإعلام. أصدر مجموعتين شعريتين هما: وجه في مرايا الفقراء صدر سنة ٢٠٠٠، الليل والأرصفة، صدر ٢٠٠٧ بيروت.

# الملحق الثاني

# نماذج من المتن

## متن النسق التقليدي

### لكبيد ولد جبّ

**أوثق أسباب النجاح**

للدار بعد اغتباط الحال إقواء ... وللبيالي على الأطلال إخناء
إن الديار وإن أقوت وحل بها ... من حادث الدهر تنكير وإبلاء
تدعو إلى الغي إذ من حكم عادتها ... تهييج هم بتذكير وإبكاء
لكنما الشيب ينهى أن يصاخ لها ... فالشيب عن داعيات الغي نُهّاء
أضل بذي شيبة يبكي على طلل ... قاظت به أو شتت ريا وظمياء
بل ابك عمراً أضاع الجهل معظمه ... فذو الحجا لمضاع العمر بكاء
أنب إلى الله وارج العفو منه وخف ... فذو الإنابة خواف ورجاء
وابغ التخلص من أسر الضلال بما ... فيه من الغي تخليص وإنجاء
فإن أوثق أسباب النجاح لمن ... مسته ضراء أو هالته بأساء
فهو المعد لهول حلّ مقتحم ... هو المرجّى لهول فيه إرجاء
ما إن له في جميع الخلق من كُفو ... ولا لأتباعه الأتباع أكفاء
أفاقت جميع البرايا منه أربعة ... خَلْق وخُلْق وأفعال وأسماء
في سخطه سخط الرحمن جل وفي ... ما كان يرضيه للرحمن إرضاء
يدني قصيا ويقصي دانيا وله ... في طاعة الله إدنتاء وإقصاء
سبحان معطي اورى فضلا ومانعهم ... عدلا فمن حكمه منع وإعطاء

أسرى من المسجد الأقصى فكان له ... بالعبد فوق الطباق السبع إسراء

أدنى فأوحى الذي أوحى له فله ... بقاب قوسين إدناء وإيحاء

آياته الغر عزت رفعة وسنى ... ولا يحيط بها نقل وإملاء

أيستطاع لقطر الوابلين وما ... تحوي من الطيسل الأنقاء إحصاء

ريئت من الفضل أشياء استبد بها ... وغاب أكثر مما ريء أشياء

وإن أعجب ما المهدي جاء به ... وما به الرسل من قبل الهدى جاؤوا

فرقانه المحكم النور الذي عجزت ... عن مثله العرب العرباء

كم معرض قام يبغي أن يعارضه ... جهلا فأقعده عي وإعياء

ذكر يلذ لذي إقرائه ولمن ... يلقي له السمع إقراء وإلتقاء

لا يعتري مُمليا أو مصغيا ملل ... منه وإن طال إملاء وإصغاء

يُملي من أنباء أقوام مضت قصصا ... وفيه من قصص الباقين أنباء

وفيه وعد وإيعاد وموعظة ... لذي اعتبار وتحذير وإغراء

وفيه ضرب لأمثال يزينها ... وصل وفصل وإخباء وإنشاء

برء لذي وجع، أمن لذي وجل ... فيه عن الطب والأنصار إغناء

دعا فلبته أصحاب به وبهم ... للحق والغي إبداء وإخفاء

مهاجرون وأنصار سواسية ... في الحق منهم له نصر وإيواء

باعوه أنفسهم طوعا وهمتهم ... لكلمة الحق إعلان وإبداء

فآثرته على الآباء البنون كما ... قد آثرته على الأبناء آباء

أغراهم باحترام الحق توصية ... فلم يضع منه إغراء وإيصاء

لينون في رحمة بالمؤمنين وهمُ ... على الأشدًّا من الأعداء أشداء

فكم ذليل فقير راح منتسباً ... لهم فصبحه عزٌّ وإثراء

وكم أعزاء شدوا في الشقاق لهم ... فألبسوهم ثياب الذل ما شاؤوا

أجلوا طوائف منهم ثم طائفة ... أفنوا وسيان إجلاء وإفناء

وآخرون بحمل الجزية اعتصموا ... على صغار، لقد ذلك الأعزاء

لهم من الله نصر ثم منه لهم    في كل يوم على الأعداء إعداء

كم قطعوا منهم كفا وكم وقصوا    فاعتل إذ نهك الأعداء أجزاء

زان القوافي منهم كلما لحقوا    عند التزاحف إكفاء وإيطاء

يا خاتم الرسل يا غوث الأنام إذا    ما أسلم المرء ابناء وأصناء

بك استغاث وبالصحب الذين همُ    لسالكي الملة البيضا أدلاء

حيران ذو وجل من شقة بعدت    رجلان ليس له زاد ولا ماء

قد كان في مقتضى العادات ذا عجل    وفيه عما اقتضاه الشرع إبطاء

أغوته نفس بتسويل القبيح له    نعوذ بالله بالتسويل إغواء

أهدى إليكم مديحاً في صناعته    بالعجز والعي تصريح وإيماء

وليس يبلغ مجدا منكم وعلاً    من الأسافل إنشاد وإنشاء

يقفو رجالا عنوا بالمدح، ذا عرج    لهم بميدانه ركض وإعداء

إن يسبقوه فما للعرج من حرج    وربما سبقت في العود عرجاء

يسدي ويلحم ما أسدى فيخذ له    عند المحاكاة إلحام وإسداء

تقفو هديته مقدار طاقته    وكم قفا الطوق والمقدار إهداء

فاكسوه من حوك أيدي جاهكم حللا    فيهن ستر وإظلال وإدفاء

فيهن أمنٌ وأنوار يفوز بها    من كل الاخوان أموات وأحياء

إنابك اليوم نرجو أن تدرّ لنا    من رحمة الله والتوفيق أطبّاء

وإن نجيء غدا بيض الوجوه إذا    ما امتاز باللون إسعاد وإشقاء

وأن نكون من أهل القرب منك لنا    من حوضك العذب إسقاء وإرواء

صلى عليكم وزكّى، ما استغيث بكم    وما تطارد إصباح وإمساء،

من جل عن مبدإ أو منتهى وله    في الخلق ما شاء إبداء وإنهاء

## جالي الكروب

إلى متـى أنـت في الأهـواء منطلـق
جهـلاً وفي حلبـات الغـي تـستبق

أكلمـا زار طيـف في الـدجى سـحراً
أو لاح مـن آل ليلـى منـزل خلـق

جالـت علـى قلبـك الغـاوي سـفاهته
وجـال في مقلتيـك الـدمع والأرق

مـا أنـت أول مـن شـاقته منزلـة
أو تيمـت قلبـه جيدانـة فنـق

لكـن لكـل ضـلال منتهـى أجـل
فلينتـه اليـوم منـك الغـي والنـزق

واثـن العنـان إلى مـدح الـنبي عـسى
بمدحـه ينجلـي عـن قلبـك الغـسق

وإنـه مـنهج صـعب مـسالكه
تـشق فيـه علـى أمثالـك الـشُقق

كم كلَّ في مدحه صافي القريحة، مِنْ
صـرف البلاغـة مـصبوح ومغتبـق

فلـيس يوجـد لفـظ أنـت سـائقه
إلا وقـد سـاقه في مدحـه ذلـقُ

لكـــن أحمـــد لا تفنـــى مدائحــه
فـــلا يـــزال لـــك في آثـــارهم عَنَــقُ

واقرح بمدح النبي الباب ويك، وثق به،
فمـــا خـــاب يومـــاً مـــن بـــه يثـــق

محمـد المصطفى هـلدي الـورى فجـلا
دجنـــة الـــشرك مـــن أربابهـــا الفلـــق

محمـــد المـــصطفى مـــن تتقـــي ثقـــةً
بـــه الكمـــاةُ إذا مـــا احمـــرت الحـــدقُ

محمـــد المـــصطفى ثبـــت الجنـــان إذا
بـــز البـــسالة مـــن أربابهـــا الفـــرقُ

محمـــد المـــصطفى طـــه المخلّـــص
بحـــر الـــضلال وقـــد عـــم الـــورى الغـــرق

محمـــد المـــصطفى جـــم الرمـــاد إذا
مـــا اغـــبرّ واحمـــرّ مـــن بـــرد الـــشتا الأفـــق

طـــه الـــذي خـــرت الأشـــجار ســـاجدة
لـــه وجـــاءت إليـــه وهـــي تنطلـــق

طـــه الـــذي انفلـــق البـــدر المـــنير لـــه
ولم يكـــن لـــسواه إلا البـــدر ينفلـــق

طــه الــذي شــبعت ألــفٌ علــى ســغب
مــن صــاعه وبــه الألــف الظمــاء ســقوا

طه الذي طاب كل الطيب منه، ومن
اتباعــه النعــتُ والتوكيــد والنــسق

طــه الــذي كــان في الــلأواء مــستوياً
في زهــده الــورق المــضروب والــورق

يــا رب صــلّ علــى النــور الــذي ســطعت
حــلا ســناه وقفــل الكــون مرتتــق

يــا رب صــلّ علــى الغــوث الــشفيع إذا
مــا ألجــم النــاس يــوم المحــشر العــرق

يــا رب صــل علــى جــالي الكــروب إذا
طــال الوقــوف وعــم الغــم والــشفق

يــا رب صــل علــى المبعــوث خاتمــة
للرســل مــا اتــضحت للمــدلج الطــرق

يــا رب صــل علــى الهــادي الــذي كملــت
منــه الــصفات فــتم الخلــقُ والخلُــق

إلى متــى أنــت في الأهــواء منطلــق
جهــلا وفي حلبــات الغــي تــستبق

أكلمـــا زار طيــف في الــدجى ســحراً
أو لاح مـــن آل ليلـــى منـــزل خلـــق

جالـــت علـــى قلبـــك الغـــاوي ســـفاهته
وجـــال في مقلتيـــك الـــدمع والأرق

مـــا أنـــت أول مـــن شـــاقته منزلـــة
أو تيمـــت قلبـــه جيدانـــة فنـــق

لكـــن لكـــل ضـــلال منتهـــى أجـــل
فلينتـــه اليـــوم منـــك الغـــي والنـــزق

واثـــن العنـــان إلى مـــدح الـــنبي عـــسى
بمدحـــه ينجلـــي عـــن قلبـــك الغـــسق

وإنـــه مـــنهج صـــعب مـــسالكه
تـــشق فيـــه علـــى أمثالـــك الـــشُقق

كم كلٍّ في مدحه صافي القريحة، مِنْ
صـــرف البلاغـــة مـــصبوح ومغتبـــق

فلـــيس يوجـــد لفـــظ أنـــت ســـائقه
إلا وقـــد ســـاقه في مدحـــه ذلـــقُ

لكـــن أحمـــد لا تفنـــى مدائحـــه
فـــلا يـــزال لـــك في آثـــارهم عَنَّـــقُ

واقرح بمدح النبي الباب ويك، وثق به، فما خاب يوماً من به يثق

محمد المصطفى هلدي الورى فجلا دجنة الشرك من أربابها الفلق

محمد المصطفى من تتقي ثقةً به الكماةُ إذا ما احمرت الحدقُ

محمد المصطفى ثبت الجنان إذا بز البسالة من أربابها الفرقُ

محمد المصطفى طه المخلِّص بحر الضلال وقد عم الورى الغرق

محمد المصطفى جم الرماد إذا ما اغبرّ واحمرّ من برد الشتا الأفق

طه الذي خرت الأشجار ساجدة له وجاءت إليه وهي تنطلق

طه الذي انفلق البدر المنير له ولم يكن لسواه إلا البدر ينغلق

طه الذي شبعت ألفٌ على سغب من صاعه وبه الألف الظماء سقوا

طه الذي طاب كل الطيب منه، ومن
أتباعه النعتُ والتوكيد والنسق

طه الذي كان في اللأواء مستوياً
في زهده الورق المضروب والورق

يا رب صلّ على النور الذي سطعت
حلا سناه وقفل الكون مرتتق

يا رب صلّ على الغوث الشفيع إذا
ما ألجم الناس يوم المحشر العرق

يا رب صل على جالي الكروب إذا
طال الوقوف وعم الغم والشفق

يا رب صل على المبعوث خاتمة
للرسل ما اتضحت للمدلج الطرق

يا رب صل على الهادي الذي كملت
منه الصفات فتم الخلقُ والخلُق

## محمد ولد ابنُ ولد حميدا

## وقفت على التُّليل

وقفــتُ علـى التليـل فبـت ليلـى — حزينـــاً مـــن طُلّيـــل بالتليـلِ
طليـــل مـــن عبيلـــة لاتلـــم يَـــا — عـويـذل إن حبسـت بـه جُـمـيلـي
طلـــيلاتُ العقـــيلات اعترانـــي — غريمهـــا الـــسويلب للعقيـــل
دميـــع مقيلتـــى يجـــرى وحلـــت — ســـويدائي طلـــيلات الأهيـــل
ولم تـــبرح ســـويكنةً قلـــيبي — غـزيلـةً صـويـرمـة الحُـبـيـلِ
موينحـــة عويـــشقها غـــديراً — هـــويجرة موينعـــة الوصـــيل
نويعمـــة نويـــضرة عـــذيب — أُليماهـــا زويحـــة الكفيـــل
نويقـــضة العهيـــد بعيـــدود — قويتلـــة الـــصبيب بـــلا عقيـــل
جويهلـــة عبيلـــة أن شـــجاني — خييلـــها الطـــويرق بالليـــل
فـإن يكـن الـشويب علـى فويـدى — فقـــد يـــزري الغـــريم بالكهيـــل
ولـــو عمـــل الرويهـــب ثـــم أبـــدت — دُليلـــها لمَـــالَ عـــن العميـــل
ولـــو ناغـــت صـــريعاً في جبيـــل — لـــزل لهـــا الـــصريع عـــن الجبيـــل
وإن تـــك لى قويتلـــةً شـــجيوا — فكـــم قتلـــت عويـــشقها قُبَيلـــى
نبيـــل لحيظهـــا مـــاضٍ فـــشكت — ســـويدائي بـــذياكَ النبيـــل
عبيلـــةُ ذَا قُـــدَ يـــدك أم غُـــصين — رديفـــكِ أم حقيـــف مِـــن رُميـــل
ضـــويؤك أم بريقـــات وهـــذا — ســـويقك أم جـــذيع مـــن نخيـــل
رضـــيبك الـــسويغ أم خمـــير — أم هـــوَّ الخـــويرج مـــن نُحَيـــل
عبيلـــةُ لا أزال ســـويلكاً مـــا — دوينـــك مـــن حـــزين أو ســـهيل
فمـــا عـــن وصـــيلك مـــن صُـــبير — ولم أكُ بالـــسويمع للعـــذيل

صـــــــليني يـــــــاهويجرة أُنيَّـــــــا وميلـــــي عـــــن جـــــويرك للعـــــديل
وأوفي بالعهيـــــــــــد ولا تكـــــــوني كمَـــن كانـــت نويقـــضة الغزيـــل
عبيلـــــــةُ هـــــل رويجعـــــــة إلينـــــا ليـــــيلات جويمعـــــــة الـــــشميل
ليـــــيلات تعاقبهـــــــا زُمَـــــــين يـــبين خنـــى فويـــسقة الجعيـــل
ظويلمـــــــة الـــــضويرِب والديـــــه غويــــــدرة الكويـــذب في القويـــل
عبيـــــد بطينـــــه ولـــــه أهيـــل بعيـــد كالثريـــا مـــن ســـهيل
نـــــذيل ذي صـــــويحبة فـــضاعت وقـــد ضـــاعت وُليـــدات النـــذيل
فَخَـــيرُكَ يـــا فويـــسقُ لـــستَ تـــدرِي فخـــيراً مـــن فريـــع أم أُصـــيل
فَخَـــيرك يـــا مُـــسَيلمةُ لـــدَينا فَخـــير بالـــسريقةِ وَالجهيـــل
هميمـــــك في لقيمـــــاتٍ فتُعطَـــــى لقيمـــــات الـــسويل والطفيـــل
وأنـــت مـــن الـــدّنيًا والأخـــيرى رويـــض بالـــشريب والأكيـــل
ولم تـــترك فويحـــشة مـــضيعاً زمينـــك في اللعيـــب وفي الهزيـــل
فـــإن يـــك لـــي فـــضيل عنـــك ضـــنت قـــريش عـــن نمـــير بالفـــضيل
تقاصـــر فالفـــضيل لنـــا فـــريضٌ فـــلا تقـــسِ الفـــريضَ علـــى النفيـــل
وَلا تقـــس القمـــير علـــى نجـــيم وَلا تقـــس الأســـيدَ علـــى شُـــبيل
ولا تقـــس الـــبعير في قييـــد علـــى القـــرم الهويـــدر في الـــشويل
فمـــا حـــوت النطيقـــة مَـــا بُحـــيرٍ ولم تكـــن الرويـــضة كالبقيـــل
خطيـــوات القريْـــد لا تحـــاكي خطيـــوات الظلـــيم ولا صُـــعيَل
شميـــسك قبـــل أن تـــك في ضـــحاها فـــالآن دنـــت شميـــسك للطفيـــلِ
وســـوف تُـــرى مقيريـــح الـــسويدا تنـــادي مِـــن هجيـــوك بالوييـــل
الـــستَ ســـويرقاً مـــالَ الأيـــامى وتعـــرف بالـــضعيف وبالـــذليل

محيطـــيط الدريجـــة مـــن فـــسيق مفيلـــــل اليديـــــة مـــــن بخيــــــل

مجيبيـــل القليـــب علـــى الهوينـــا ضـــييفان في الخـــصيب وفي المحيـــل

طريـــف الـــدهر أنـــت لـــه قُـــذىٌ إلى لقيـــــــــــك للأجيـــــــــــل

فـــدونك ذا النظـــيم فـــإن تجبـــه أجيبـــه في الـــبَحيرِ وفي الفُعيـــلِ

## طرقتني نوار

طَرقَتني نَوَارِ عِندَ دَكَارِ    فَأثَارَت بَلاً بِلى وادّكَارِي
وَصَلَتني وَطَالَمَا مَنَعَتني    وَصلَهَا غَيبَةَ الرّقيبِ نَوَارِ
دَابُهَا الهَجرُ لِي وَدَابِي هَوَاهَا    فَهوَ في القَلبِ مِثلُ جَذوَةِ نَارِ
لَستُ اسطَاعُ عَن نَوَارِ اصطِبَاراً    خَانَني عَن هَوَى نَوارِ اصطِبَارِي
كُلّمَا ازدَدتُ في نَوَارِ اشتيَاقاً    أظهَرَت لِي زِيَادَةً في النّوَارِ
طَرَقَتني والليلُ دَاجٍ كَلَونِ    القَارِ مِن بَعدِ هَجعَةِ السُّمّارِ
فَأرَتني لألئاً ونُضَاراً    في لآلٍ أنيقَةٍ ونُضَارِ
وأرَتني لَيلاً عَلَى بَدرِ تَمٍّ    فَوقَ خُوطٍ عَلَى كَثيبٍ هَارِ
وبَنَاتِ النّقَى بَنَاناً خَضِيباً    وَنَقِيّاً أغَرَّ مِلءَ السِّوَارِ
وشَتيتاً مُنَصّباً كَسَيَالٍ    وأقَاحٍ وَطيلَسَانٍ وقَارِ
مُستَلَذّاً كَأنّ رِيقَتَهُ في    إثرِ النّومِ قُلّةُ المُشتَارِ
عَجَباً مِن نَوَارِ كَيفَ اهتَدَت لِي    بَعدَ مَا جُبتُ مِن نِيَاطِ القِفَارِ
وتَبَطّنتُ مِن بِحَارٍ مَهِيبَا    تٍ عَلَى ذَاتِ أضلُعٍ ودِسَارِ
كُنتُ عَهدي بِهَا يُثَبّطُهَا دِعصٌ    رُكَامٌ عَن زَورِدَارِ المَزَارِ
فَارَقَتني فَأرّقَتني فَدَمعي    بَينَ مَا هُوَّ سَافِحٌ أوجَارِ
كَنَدَى المُصطفى الخَليفَةِ في الأزْ    مِ إذَا أخلَفَ الغيوثُ السّوَارِي
لَم يَكُن خُلّبَ البُرُوقِ وَلَكِن    هَاطِلُ البَذلِ دُونَ بَرقٍ سَارِ
لا تَخَف في نَوَالِهِ كَدَراً مِن    كَدَرِ المَنّ أو مِنَ الأكدَارِ
فَإذَا جِئتَهُ نَزَلتَ بِأمنٍ    وأمَانٍ وصَيّبٍ مِدرَارِ
وهُمَامٍ ذِي هَيبَةٍ وحَيَاءٍ    وسَخَاءٍ وعِفّةٍ وَوَقَارِ

وَذكاءٍ وسُؤدَدٍ ومَعَالٍ ... وَمَعَانٍ ومَحتِدٍ ونجَارِ
وطُيُورٍ مَيمُونَةٍ ورِجَالٍ ... خُشَّعٍ سُجَّدٍ لوَجهِ البَارِي
أبَداً في سُجُودِهم يَذكُرونَ اللهَ ... لَم يَفتُرُوا عن الأذكَارِ
شَرِبُوا مِن عُقَارِ معناهُ كَأساً ... فانتَشَوا مِن شَرَابِ العُقَارِ
فَهُمُ عِندَ بَابِهِ يَعبُدُونَ اللهَ ... عِندَ الآصَالِ والأبكَارِ
إنَّ دَارَ القُدُوسِ دَارُ نَعِيمٍ ... وَسَلامٍ وقُرَّةٍ وقَرَارِ
جَاوَرَت مَغرِبَ الغَزَالَةِ في مطلَعِهَا ... فهي في أعَزِّ جِوَارِ
جَمَعَت طَارِفَ الفَخَارِ إلى التُّلدِ ... فَجَاءَت على جَمِيعِ الفَخَارِ
وَتَحَلَّت بِأروَعٍ أريَحِي ... قَارِ للكُتَّابِ للضيفِ قَارِ
عَارِفٍ بالعلوم عَارٍ مِن العَا ... رِ شَفِيقٍ عَلَى الضَّعِيفِ العَارِي
حَامِلٍ كَلَّ كُلِّ جَارٍ وَفَيضَا ... تُ يَدَيهِ عَلَى الجِوَارِ جَوَارِ
مُمسِكٍ الجَارَ في اشتِدَادِ الدَّوَاهِي ... بَاذِلٍ للدُّرهَامِ والدِّينَارِ
لَم يَكُن جَاعِلاً ذو الدَّارَ دَاراً ... وكَذَاكَ الدَّارِي الذي هُوَ دَارِ
إنَّما هُو مُستعِدٌّ لِعُقبِي الـ ... دارِ يَشدُو لَنِعمَ عُقبَى الدَّارِ
مَكَّ مِن ثَدي شَيخِهِ بَرَكَاتٍ ... قَدَّمتُهُ في الشَّأوِ والمِضمَارِ
لاَ تَخَف أن يَنَالَ شَأوَكَ مَن نَا ... وَى فَلَيسَ الإضَاءُ مثلَ البِحَارِ
إنَّمَا انتَ كَالخَرِيمِ عُلُوّاً ... وعُلُوماً وأنجماً وَدَرَارِي
فَمَعَالِيكَ في انتِظَامِ عَجِيبٍ ... وأيَادِيكَ في عَجِيبِ انتِثَارِ
وتقَفَّيتَ مَنهجَ السُّنَّةِ الغَرَّا ... ءِ ولَم تغتَرِر بِنَهجِ إغتِرَارِ
قَرِّبُونِي فَإنني طَارِحٌ ... عِندَ مَجِيءٍ لكم عَصَا التَّسيَارِ

# متن النسق التجديدي

**محمد عبد الله ولد عمرُ**

**نطاح بالأذناب**

أقبـل الكـون في حُلـى وثيـاب          يتهـادى في نـشوة واضـطراب

الـشحارير والحمـام هـديل          شـاعري الإيقـاع والإعـراب

والأراجـيح والخـذاريف نـشوى          بحكايـا العـصفور والـسنجاب

ووراء الأمـواج في ثـبج البحـ          ـر ضـياءٌ معطـر الجلبـاب

أي ذكـرى سـعيدة هـزت النخـ          ـلة فأسـقطت جنـى أعنـاب؟!

تلـك ذكـرى قلـب المجـن لمـن سـا          ـسوا وجاسـوا خـلال كـل الروابـي

يحفـرون الـشعاب والجـسم والفكـ          ـر بـدعوى ضـرورة التنقـاب

ويروضـون نخـوة الـشعب بالحـلـ          ـم ومـنح الحظـوظ والألقـاب

عجبـاً كيـف نقبـل الأرش راضيـ          ـن بمـسخ الأخـلاق أو الاسـتلاب!

حركـات النمـال مـنهم، إلـيهم          طلـب واصـل وتحـت الطـلاب

نطلـب القمـح والـسياسة والنجـ          ـدة والفكـر محكـم الـستعلاب

أمـر إمـر دهـى العقيـدة والنخـ          ـوة واجتـث أصـل كـل انتـساب

همـج يطبيـه هـزج ومـزج          في نطـاح المعيـز بالأذنـاب

قبلـي يرعـى مـصالح قـوم          ومريـد في خدمـة الأقطـاب

وفقيـه لا يقبـل العلـم إلا          مـن حواشـي الـدردير والحطـاب

ونساء يمشين مشجب عرض	وشبابٌ يقفوا أبا الخطاب
عشش الجهل والدجالة منا	في خلايا الدماغ والأعصاب
حمر في مراغة عند قبر	وجمال ترعى نثا الأعشاب
ولقى من مشاطة ووشاح	خزفي ومسكة من وطاب
وحظوظ تنال من ودعات	أو خطوط معوجة في التراب
هذه تبتغي الحليل وهذا	يرتجي أن يمد بالإنجاب
ولهذا يا للغيورين أمست	سنة المصطفى على الأعقاب
فلك الحق يا وجود إن استقـ	بلت ذكرى الجلاد بالترحاب
وعلينا فهم الحقيقة والعصـ	ـر بهدي الهادي وآي الكتاب

# كاريكاتور

ماذا؟

وانت أيضاً يا غديجة؟!

(عبير) والمغامرون الأربعة

ومصوره

ابلاتيني وشكريرت

ودوغا

أمثولة الرقص ولقط الانطباع

أعجوبة؟



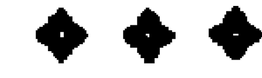
وسلم الأخضري؟

والموافقات؟

والقلم المذبوح والدواه؟

ألم تعودي تقرئين الشعر؟

تقرضينه؟



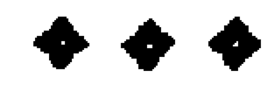
وأشعلت غديجة سيجاره:

قد كان ذا زمان

معاركِ بدائيه

وطرقي بدائيه

كما أنا بدائيه



واضطجع الزمان

يفحص بطنه وينفث الدخان

من منخريه في المكان

ولم أعد غديجة واحدة

.. أنا هنا ما شئت من غديجه

تغين الراء

وتكتب الرقص

وتجري الامتحان

والدنيا بخير

ما دمن هن ههنا

ودام ههنا هنا



وعلبة ملونة

ورزمة من الدفاتر

وجرس جرس

وتستحيل ساحة الدرس

مشاجب:

حرياً ملاحف بما جد من الصباغه
"هو وهي" شنتاي
ومن خلالها سراويل
تخاف البلسكا
ومعرض مصفر
للذهب المنقوش والصياغه
ضمن خواتم كنقط الشين
في سلسلة
تسرح في أظافر الأماي
وحزمة آلية الحراك
من أساور الحجاز
كالقلب
أ ودوامة الزمان
وفتنة نائمة على صدار "ماني"
ما بين اللهين:
أحمر إسباني
وأخضر الذغي
وما يشاء الله أن يكون
من سلعة معروضة
ومن جمال يقرض الطبيعة
جمالها

ويكتب القصائد الحمراء

يسلب العيون

عفافها

لو لم يكن مصنعاً

معلباً جليب

◆ ◆ ◆

فالسر في آخوذة الجمال

عفوية

براءة

طفوله

لكنني أنا هنا

مقاول يمتهن الرواجه

بأحدث الطرق

في الهراجه

## محمد كابر هاشم

# عطشان الهث

محاصر أنت يا صوتي ومضطرب ... وأبلد أنت يا حسي ومنتحب
ومتخم أنت يا ذوقي ومتضع ... ومبعد أنت يا حرفي ومنسحب
وعدت منقلباً أسير منكفئاً ... وقامتي القزم لا تكاد تنتصب
ماذا أحدث؟ لا أستطيع تكملة ... فتلك حنجرتي حمراء تلتهب
استصرخ الريح أبغي الرعد منقلباً ... فتخبر الريح أن الرعد مصطلب
وعذت بالبحر خلت البحر ملتجأ ... إذا به يبس أحراشه جدب
هم أفرغوا الرعد من لون البروق ومن ... طعم السحاب فرعد اليوم مستلب
هم سارقو البحر باعوا الماء في عطش ... وأوقعوا الجدب في الفخ الذي نصبوا
هم باغتوا الصبح باعوا الفجر في غسق ... واستفرغوا النور في الكأس التي شربوا
عطشان ألهث حب الرمل أشرعتي ... وقامتي من عيون الريح تتسرب
أطارد اليوم كي أجتث من دمه ... معاطفاً أرتدي منها وأكتسب
واركب الرخ إني اليوم "عاقصة" ... و"سندباد" جديد ناله التعب
أصارع الغول في البيدا فأصرعها ... ففي محاويج عبس يبتغي النشب
واخطم الفيل في "القليس" عن يمن ... وسيف آصف" عندي قاطع ذرب
باني "الخورنق" لا تجزع فقد تركت ... يداك مفخرة تبأى بها الحقب
تأملي الصرح يا "بلقيس" ثانية ... ممرد هو لكن كله خشب
هم زيفوا الصرح وابتاعوا به خرزاً ... للمومسات وباعوا الكأس وانتخبوا
سأرجع الحق يا "زباء" فانتشدي ... "ما للجمال وئيدا" سيرها رتب؟
إني سأرجع ماء البحر مندفقاً ... بلى وأنزع ما حازوا وما اغتصبوا
وأرجع الرعد رعداً بعد ما سرقوا ... هزيمه فيمود الهزم واللجب

## النخيل الجريح

مدورة أذرع الشمعدان
وتيه تقاسمه القارظان
وذلك تسنم خيل الطعان
ونصل السنان
حنانيك يا عاشق الشمعدان
فللبيت رب



تدلى بنائق مجد تليد
وتجلد ذاتك سوطاً
ويجلدك الآخرون
فلا الخيل تذكر أرسنها
وهذا النخيل تذكر أرسنها
وهذا النخيل إخال الجريد
ضمادات جرح على صدره
وبضع سنابل تنبت عطشى
يؤرقها الرمل
تحلم ليلاً بسرب الجراد
وترقد في العش قبرة
ويعسوب نحل يطاولها

"إذا ما خليلي أسى مرة"
وسمر كرام على ضمر
وعصبة ثار
وقامات نخل
تروح وتغدو بخفي حنين
ومكحلة وبخور
ومقصورة للحريم
وعجل يخور
ومسبحة للأمير

◆ ◆ ◆

أمن مازن أنت
يا ابن "أنيف"؟
وإبلك ماذا؟
ويمسح بوم بمنقاره صفحة الكبرياء
ويمضي يحملق في جحره
عجيب تبدل بعض السمات؟
أبوم يعشعش في الكبرياء؟ وينسى "ربيعة" يوم "الكديد"
وتزهو "النضير" بيوم بعاث

◆ ◆ ◆

عيون النوارس مشدوهة

عيون النوارس مشدودة

لطقس يمارسه البحر سراً

ويطفو على الموج بعض الغثاء

وبعض "شباك" يرنحها الموج غرباً

وزعنفة غيرت سربها

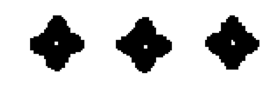
وتمشي تغوص إلى الركبتين

ورمل شديد اللزوجة يغري الجنادب بالبيض

ومرسى قديم تسمر خوفاً

وقوقعة فوق جسم المحار

تحاول دفن ملامحها



ويدمي الرؤى مخلب للبغاث

تنسر هذا البغاث الرقيع

إلام التنازل عن سحنة الوجه؟

عن بصمة المرء؟ عن جلده؟

ألا أيهذا الزمان الرديء

أما آن "لليل أن ينجلي"؟

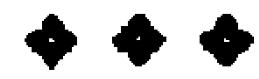
سلام على الخيل والليل

أتخشى من السرح أشواكه؟

أفي السرح شوك؟
غريب تبدل بعض الصفات



وتسأل خيلك سائسها
أباع "أحيحة" الذات الحواشي"؟
وهل "داحس" عاد بين الخيول؟
وهل عادت العير تحمل تمراً إلى "خيبر"؟
وأين "البراق" وساحته؟
وطيب شذا سدرة المنتهى؟
وهل جاوز الظالمون المدى؟



وحيداً .. وحيداً
تقاتل وحشا
وصدرك عارٍ
وفي قبضتيك شظايا حجر
تشبث بالأرض مثل البذور
وكنت على أرضك السيدا
نهضت تقاتل عن أمة
- لها الله - تخشى العدا والردى
وكنت لها " مهجة حرة
أبت أن يمر عليها العدا"

# متن النسق الحداثي

**محمد ولد الطالب**

**الليل والأرصفة**

وممتشقين عيون الصبايا
عبرنا حدود السكوت
إلى برزخ..
من هموم الليالي البعيده
ومما تعري الرياح العظام
وما تركت في المرايا..
رموش القصيده
نشرنا العباءة جسراً
سرقنا من النار جمراً
نعد قرى وشواء..
لكل الصقور
وأنهكت الأرض..
أحمالها!!
وعادت تدور.. تدور
فصول بلون الرماد
وعرافة الحي.. جالسة
تعد أصابعها..

ثماني ليالٍ حسومًا
ومرت شهور
ترى هل سترجع من غيبتها القابله؟!
وهل أودغست..
ستعرف أسواقها
ملامح أرض الرجال؟!
وعرافة الحي كم سافله!!
ستعق بالشر.. ويل
أرى مدنا واجفهُ
مخايل فقر.. دروب ضياع
ألا قدموا صدقات..
بلون البياض
قرابين أو نافلهْ
فلن ترجع القافله!!
ستغرق في صمتها اودغست
وتعرف أسواقها..
ملامح أرض الرجال
ولكن بعيداً..
هنالك تحت بحار الرمال
أيا أودغست الجميلة..
أين الطريق إليك؟!

أما عاد للفستق الأحمر..
اليوم من موسم؟!
أم تراه سيبقى حبيس القشور؟!
وأنهكت الأرض..
أحمالها!!
وعادت تدور.. تدور
ومرت دهور
ولم ترجع القافلةْ!!

❖ ❖ ❖

وذات مساء
ألحَّ على أودغست سؤال
فمن هؤلاء المساكين..
باتوا حيالي
ومن قد محا من ملامحهم..
مشرقات السطور؟!
أيا أودغست الجميلة..
نحن بنوك
وهذا البشام امحاء
وأنهكت الأرض..
أحمالها!!

وعادت تدور.. تدور

ومرت دهور

لنحيا على الصدقات

ونأكل باقي النذور

وانهكت الأرض

أحمالها!!

وعادت تدور .. تدور

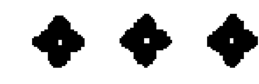
ومرت دهور

ولم ندر أن المدائن..

حين تشيخ

تعطر أكفانها..

وتألف صمت القبور



أيا أودغست الجميلة..

أين الطريق إليك؟!

إلى من سنحدو الجمال غدا؟!

إلى من؟!

وأطفالنا.. القادمون مع الفجر

ماذا سنروي لهم؟!

وهل يستطيعون قراءة..

ما قد كتبنا على طنب الليل..
وفوق جدار الرياح
هو البدء في المنتهى
يغازل أشياءنا
ويجمع مما تساقط..
دمع المدائن .. ريش قوادم كل جناح
نعم لم تضع أودغست
ولكننا نحن ضعنا
فأين الطريق.. إلينا؟!
ومرت دهور
وانهكت الأرض.. أحمالها!!
وعادت تدور.. تدور
ولم ترجع القافلةْ!!
سؤال حرام
لأن العشائر خلف مشايخها
تشحذ اليوم حد السيوف
وتجلس صامتة.. في انتظار..
نتائج كل سباق
إذا وصلت عاديات العتاقْ
وأين الطريق إلينا؟!
سؤال حرام

لأن الإمام..
تمادى على خلوته
ومن دونه..
ألف باب .. وألف رواق
وأنهكت الأرض.. أحمالها!!
وعادت تدور .. تدور
ومرت دهور
ولم ترجع القافله!!
فيا أنت.. خذ ما تريد
من الليل.. أو من مواجد مهجتنا
وخذ ما تريد
من الوجع المختفي..
في خبايا رؤانا
مواسم عذرة.. كانت لقانا
وها نحن.. عدنا
فلا وجهنا أشرقت فيه شمس..
تجفف أجنحة الحلم.. قبل السفر
وأنهكت الأرض.. أحمالها!!
وعادت تدور .. تدور
ومرت دهور
تكلس فيها الشعور

وباع المرابون جبتنا في المزاد
مفاتيح بغداد.. قد سلمت
ولم تنتحر فوق أسوارها..
عربات المغول!!
لأن بكل المدائن.. مستعصم..
يصادر كل الخيول
وكل السيوف.. وكل العقول
أيا أودغست الجميلة
أين الطريق.. إليك؟!
إلى من سنحدو الجمال؟!
إذا سكن الليل.. فينا
وأضرم جمر السؤال
أيا أودغست الجميلة.. والوطن
ومنفى هو الوطن المشتهى
نابتا في العراء
جواز سفر
ضريحاً كبيراً..
تناثر فيه المساء
ومن كذب.. أودغست
وأحلامنا من هراء
أيا أودغست الجميلة

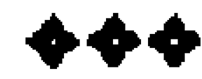
هل دفء ريش النعام
على ناهديك..
يضيف حروفاً على لغة الجسد؟!
ولا موسمٌ..
فيه تولد تلو الوعول.. الوعولُ
ولا موسم للطيور..
تهاجر فيه بعيداً
لتستعيد الحنين إلى دفء أوكارها
وتزول
إذا أنشد المجلسي:
"أحن إلى ترقى ووادي أضاءها"
حنينا إليها
إذا وقف التيرسي..
على جنبة الريع يوماً
يحيي هنالك دوراً.. دثرن دثوراً
أيا أودغست الجميلة..
أين الطريق.. إليك؟!
وأين المفرْ؟!
وخلف الطريق..
حنين.. وذاكرة من وبرْ
هناك..

وراء الخيام.. وراء الوراء
تهب رياح الجنوب..
على أودغست .. رخاءْ
تداعب من شعرها.. خصلة
وتنثر بين يديها بريد الصباح
أساور شوق وتوق.. وبوح
شظية أغنية من بقايا شتاء
هناك..
وراء الوراء
تغني الزنابق كل مساء
لمن عبروا خوفهم
لمن كتبوا صمتهم بالدماءْ
لمن تركونا هنا
تمر الرياح وترمي بنا
جميع المواسم..
تبحث عن أودغست
وليل الحبيبة طال!!
وها نحن نمشي على قدم الأخيله
تصيح الظلال الطويلة..
من خلفنا
إلى أين يا تائهين؟!

إلى أين يا تائهين؟!
ونحن نحث خطانا إلى المقصله
لأنا افقنا..
على زمن يكره الأسئلةْ
وتكتسي أقطارها
وجنات طفل بات يجهش بالبكا
من حجر الإحساس.. في العابه؟!
من فزع الأحلام..
في أهدابه؟!
أن فتشت عيناه عن أترابه
أن بات يحلم صاحياً..
لينام في وطن بحجم الخردله
وطن..
يجالد في زمان الهروله
ما أعدل الطفل الجريح بأرضه..
ما أعدله!

# المفـازة

رؤى من سراب
ظلال لأخيلة الشك
تسرح فوق المفازه
على صهوات الرياح
مدارج تخضل من شجر الليل..
والعدم الفرد أزمنة
وتحدو القوافل تلو القوافل فيها
مواويل..
من شغف الشوق.. والتوق
تذرو مواجدنا .. للهزيع
إذا ما تنفس صبح المفازه
وقال الدليل لقافلة الملح..
هذي المدينة تدعى تفازهْ



رؤى من سراب
وها إنها أوجه الموت شوهاء
تزحف صوب الطريق
ليكبر في صمتنا.. نصف صمت المدى
في تجلي الهواجر..

حيث المدائن..
أصغر من وقع أسمائها
وحيث نحث الخطى..
ونرش الحليب
على سقط من متاع الليالي
ونلهث خلف مقيل الطوالع
أيام ردم النجوم
هناك..
سنصنع ملكنا لنا.. وحيازه
ونرجع أدراجنا فجأة
وتسكننا نزوات المفازه
فكل الجرائر مغفورة
وكل الخطايا .. مجازه



وعدنا إلى البدء
حين ترجل شجوا المساء
تلبس كل المسالك خلف خطانا
وأخرجت الأرض للأرض.. أثقالها!!
ولأياً..
تراءت لنا القبسات

جزائر تطفو..

على ظلموت الوجوم

وللموت فيها مذاق الحياة

فكم موحش هو درب المفازهْ!!

والليل في عرفه.. مأتم

وللنمل..

في كل يوم جنازهْ

## ببهاء ولد بديوه

## نشيد الضفاف

أَلأنّي أَحَبُّ احْتِضَانَ الصدى الْمُتَوَلِّهِ..
مِنْ هَمِّنَا الأَبَدِيِّ الشَّرُودِ..
صَدَى الغَسَقِ الأَوَّلِيِّ ..
صَدَى الوَجَعِ المُتَمَاسِكِ في الغَسَقِ الأَوَّلِيِّ..
صَدَى نَبْضِهِ المُتَوَغِّلِ بَيْنَ العُرُوقِ وَبَيْنَ الجُذُورِ..
صَدَى النُّسْغِ في خَفْقِهِ المُسْتَسِرِّ البَعِيدِ..
حَفِيفِ البِدَايَاتِ أَجْرَاسِهَا المُسْتَهِدَّةِ..
إذ مَاجَ فِيهَا شُعَاعُ الحَنِينِ..
صَدَى الإِصْبَعِ المُتَشَبِّثِ بِالصَّخْرِ..
حَتَّى أُنَاجِيَ في الصَّخْرِ لَمْسَ البَنَانِ البَعِيدِ..
صَدًى غَامِضٍ كَالتماع النُّجُومِ..
صدى الكَلِمَاتِ التي التَبَسَتْ بالسَّريم..
لهذا الصدى المُتَبَجِّسِ مِنْ غَيْهَبِ الدَّمِ مِنْ سُرَّةِ الأَرْضِ..
هَلْ جِئْتَ مِنْ بَابِهَا المُتَألِّقِ؟
من بابِ مِصْرَ؟
فَيَا بَابَهَا المُتَفَتِّحَ عَنْ لُؤْلُؤِ اللَّحَظَاتِ السَّحِيقَةِ!
والذِّكْرَيَاتِ المُغَطَّاةِ بالخِرقِ الدَّامِيَاتِ..
وَفَوْقَ المَرَائي لُفَافَاتُ هَذا الضمادِ العتيقةِ..
تخفقُ فَوْقَ المرائي.

وَهَذَا الأديمُ المُجَرَّحُ بالماءِ والدَّمِ..
إن عُرُوقَ الصُّخورِ صُخُورِ البِدَايَاتِ..
تَرْسُو بهذا الأديم المُجَرَّحِ..
تَرْسُو الصُّخُورُ..
هُنَا تَتَصَاعَدُ في أوْجِهَا الذِّكْرَيَاتُ..
شِدَادًا وشاهقةً مِثْلَمَا يَتَصَاعَدُ بُرْجٌ مِنَ الصَّخْرِ..
دَعْنِي سَأعبُرُ هَذِي المَدَاخِلَ..
إنِّي سَأَصْعَدُ تِلْكَ الصُّخُورَ..
صُخُورًا مِنْ العَزْمِ والدَّمِ والعَرَقِ المُتَدَفِّقِ..
هَذَا السَنَاءُ المُمَرَّدُ..
تِلْكَ الصُّخُورُ التي أَسْنَدَتْهَا إلى النَّجْمِ..
مِنْ طِينَةِ الخُلْدِ كَفُّ الطُّمُوحِ العنيدِ.
فَيَا قِمَّةً تَتَلَبَّسُ فِيْ غَمَائِمِهَا المُسْتَظِلَّةِ مِنْ وَارِفِ الغَيْبِ!.
تِلْكَ الصُّخُورُ التِي تَتَطَاوَلُ في سَرْمَدِيِّ السُّمُوقِ.
فَمَاذَا تُضِيءُ المَشَاعِلُ غَيْرَ الأَيَادِي التِي حَمَلَتْ صَخْرَهَا..
وانْحَنَتْ تَحْتَ هَدِّ المَعَاوِلِ سَاعَاتُهَا؟
أم تُضِيءُ المَشَاعِلُ غَيْرَ النَّجِيعِ المُطِلِّ عَلَى السَّفْحِ؟
إنَّ سُفُوحَ الزَّمَانِ مُضَرَّجَةٌ بخُطَى الغَابِرِينَ..
بِهَذَا الدَّمِ المُتَصَاعِدِ..
مِثْلَ سَلاَسِلَ لاَمِعَةٍ تَتَدَلَّى مِنَ السَّقْفِ..
في حُلْمِنَا السَّرْمَدِيِّ.

فَكَمْ بَعْدَ السَّقْفُ!

يَاسَقْفَ هَذِي الصُّخُورِ!

فَمِنْ ظِلِّكَ البَدْءِ..

تَخْتَلِطُ الذِّكْرَيَاتُ مَعَ الطَّمْيِ فِي رَحِمِ البَدْءِ..

مِنْ قَبْلِ أَنْ يُغْرِبَ اللَّوْنُ فِي اللَّوْنِ مُرْتَحِلاً فِي الفُصُولِ..

وَمِنْ قَبْلِ أن يَيْنَعَ الطِّينُ أو يَيْنَعَ المُسْتَحِيلُ..

وَمَنْ قَبْلَ أنْ يَيْنَعَ اللَّمَعَانُ المُهَفْهَفُ..

مُنْسَرِبًا فِي شُفُوفِ الزُّجَاجَةِ..

إن رَنِينَ الكُؤُوسِ البَعِيدَةِ يَعْبُر هَذَا المَدَى المُسْتَطِيلَ..

مِنَ البَدْءِ لِلسَّفْحِ..

هذا الرنين المُضَرَّجُ بالدَّمِ..

مِنْ صَرْخَةِ الفَرَحِ المُسْتَهِلِّ..

وحتى هُتَافِ الطُّمُوحِ الوليدِ..

مِن الدّم لِلدَّم يَعْبُر هذا الحَنِينُ الطَّوِيلُ.

## ولكنني كنت أعبرُ

ولكنني كنتُ أعْبُرُ جُرْحَ المَسَافَاتِ فِي عُنْفِهِ المُسْتَبِدِّ..

وأُصغِي لِهَذَا الهُتَافِ المُلَطَّخِ بالطِّينِ وَالوَحْلِ..

هَلْ تَسْمَعُ النَّبَضَاتِ العَمِيقَةَ فِي جُرْحِنَا..

فِي الهُتَافِ المُرَقْرَقِ مِنْ فَجَوَاتِ القُرُونِ..

وَبَيْنَ خُيُوطِ الدَّمِ المُتَنَاثِرِ..

إنَّا نَثَرْنَا مَعَ الدَّمِ فِي الرِّيحِ أشْلاَءَنَا..

وانْتَثَرْنا..
أَمَازِلْتَ يَا أَيُّهَا الحُلْمُ رَيَّانَ مِنْ دَمِنَا؟
فِي اشْتِعَالِ المَسَافَاتِ تَحْتَ الخُفُوقِ..
خُفُوقِ النَّدَاءِ المُثَوِّبِ
مَا بَيْنَ ذَاكَ الهُتَافِ البَعِيدِ..
وَهَذَا الهُتَافِ الجَدِيدِ..

## ولكنني كنت أجتاز

وَلَكِنَّنِي كُنْتُ أَجْتَازُ نَهْرًا مِنَ الوَجْدِ وَالوَرْدِ..
والأَلَقِ المُتَبَلِّجِ مُرْتَعِشًا بالنَّدَى..
ذِي الحَبَابِ المُشَعْشَعِ مِنْ أُرْجُوَانِ الضِّيَاءِ الوَلِيدِ..
كَأَنَّ انْبِجَاساً مِنَ الضَّوْءِ يَنْشُرُ فِي عَتْمَةِ الرُّوحِ أَطْنَابَهُ..
حِينَ كَانَتْ شَوَارِعُكِ الطَّامِيَاتُ..
تُزَحْزِحُ عَنْ سِرِّهَا المُدْلَهِمِّ..
غَلَائِلَ مِنْ شَفَقٍ وجُمُوحٍ .
كَأَنَّ البَرِيقَ المُشَوَّشَ يُشْعِلُ ذَاكِرَتِي..
فَتَمُوجُ بِأَطيافِها مِثْلَ يَمٍّ..
تَقَاذَفَ فِيهِ الدُّجَى وَالنُّجُومُ..
حُطَامًا من المَوْجِ والضَّوءِ..
إِنَّ بَرِيقَ النَّوَافِذِ مَازَالَ مُنْهَمِراً بالغِنَاءِ المُرَوَّقِ..
مَازَالَ مُنْهَمِراً فِي الرِّيَاحِ خِلَالَ النَّوَافِذِ..
نَبْعُ الغِنَاءِ الزُّلَالِ الرَّقِيقِ..

وَمَازَالَ مُنْهَمِراً فِي النَّوَابِضِ..
فِي خَلَجَاتِ الدَّمِ المُتَحَفِّزِ..
فِي شَوْقِنَا المُسْتَفِزِّ الجَمُوحِ.

## فإما استمعت

فَإِمَّا اسْتَمَعْتَ..
فَإِنَّ حَفِيفَ السُّتُورِ يُغَنِّي..
لأَفْيَاءِ هَذَا الزَّمَانِ المُعَتَّقِ..
هَذَا الحَفِيفُ الأَجَشُّ..
كَنَهْرٍ تَمَلْمَلَ مُنْدَفِعًا مِنْ شُعَاعٍ وَوَرْدٍ..
تَمَلْمَلَ مُنْدَفِعاً فِي الشِّعَابِ الطَّوَامِسِ بَيْنَ خَوَالِجِنَا.
إن بَحْرِي لَمُصْطَفِقُ الجَنَبَاتِ بِهَذَا الهُيَامِ المُطَرَّبِ..
من لُجَّةِ الرُّوحِ جَاشَ الهُيَامُ المُطَرَّبُ..
إذْ قَبَّلَتْ قَدَمَايَ نَدَى الأَرْضِ..
إنَّ الدَّبِيبَ المُكَهْرَبَ يُرْعِشُ أَقْطَارَ صَمْتِي.
أَمِنْ طَرَبٍ تَنْثُرُ الأَرْضُ رَقْصَتَهَا فِي حُمَيَّا الدَّمِ المُتَوَهِّجِ.
مِنْ طَرَبٍ تَرْقُصُ اللَّحَظَاتُ..
كَشَلاَّلَةٍ مِنْ شَذًى وَفَرَاشٍ.
فَجِئْتُ وَحَوْلِي أَعَاصِيرُ شَوْقِي..
فَقَدَّمْتُ طُوفَانَ قَلْبِي..
دَمًا نَازِفًا..
واشْتِعَالاً حَزِينًا..

وَصَدْرًا سَيَمْلأُهُ الغَيْمُ مِنْ مَاء نَهْرِكِ..
يَاماءَ نَهْرِكِ!
يااللرُّوَاء المُبَتَّلِ!
نَهْرِ الجُذُورِ..
سَيَمْلأُنِي مِنْ حَنَانٍ وَخَمْرٍ..
سَيَمْلأُنِي مِنْ جَفَاءٍ وَوَجْدٍ..
سَيَمْلأُنِي مِنْ غَمَامٍ وحِبْرٍ..
سَيَمْلأُنِي مِنْ غِنَاءٍ وَزَهْرٍ..
مِنَ الشَّجَنِ المُتَآكِلِ فِي الضِّفَّتَيْنِ..
تآكَلَ هذا الزمانُ..
تآكل في الماء زَهْرُ الضِّيَاء..
تآكل في الماء زَهْرُ السَّمَاء..
وقَلْبِي تآكل مُحْتَرِقاً..
مِنْ حُزَيْرَانَ حتَّى حُزَيْرَانَ..
مَرَّ الزَّمَانُ بَطِيئًا..
فَيا صَدَاً الأَمَلِ المُتَآكل!
مَرَّتْ ذُيُولِ اللَّيَالِي عَلَى صَدَاَ الأَمَلِ المُتَآكِلِ..
مَرَّتْ..
وَأَنْتَ تُرَاقِبُ مِنْ شُرْفَةِ اللَّحَظَاتِ..
ومن لحظات النَّوَافِذِ..
والوَقْتُ يَنْسُجُ أَهْدَابَهُ للنباتِ..

وينثُرُ ألوانَهُ في خُدُودِ البناتِ..
وانتَ تُراقِبُ..
كيف استَحَالَتْ وُرُودُ البناتِ؟
وُرُودُ النوافذِ والزَّهَرِ المُتَطَلِّعِ مِنْ وَجَنَاتِ الضِّيَاءِ؟
وكَيْفَ ستَذْهَبُ؟
أنّى ستَذْهَبُ أهْوَاؤُكَ الهَائِمَاتُ وَرَاءَ الضِّيَاءِ؟
وَكَيْفَ أُعَانِقُ ظِلَّ الرُّؤَى الخَائِبَاتِ؟
وَكَيْفَ أُعَانِقُ هذَا الهَجِيرَ المُطَنِّبَ فِي أُفْقِ أَهْوَائِنَا الغَائِمَاتِ؟
فَظَلِّلْ هَوَاكَ بِغُصْنِ الرَّجَاءِ المُمَزَّقِ!
إنِّي أُلَفِّفُ حُزْنِي..
أُلَفِّفُهُ بَيْنَ اسْمَالِ هَذَا النهارِ المُخَرَّقِ..
بَيْنَ الدُّجَى خَطْوِهِ المُتَثَاقِلِ..
بَيْنَ شُحُوبِ الرَّصِيفِ المُفَجَّعِ..
بَيْنَ الجوَى المُتَبَجِّسِ مِنْ خَافِقِ الأرْضِ..
أَصْغِ إلَى الأرْضِ!
أصْغِ لأحْشَائِهَا الوَاجِفَاتِ!
لِصَمْتِ الأزِقَّةِ فِي اللَّيْلِ..
هَذَا السُّكُوتُ المُدَمَّى..
كَصَدْرٍ تَدَافَعُ فِي ليله عَاصِفَاتُ الهَوَاجِسِ.

## لاشيء

لاَ شَيْءَ يَمْسَحُ عَنْ لَيْلِكَ المُتَلَبِّدِ..
غَيْمَ الأَسَى المُتَوَحِّشِ..
لاَكَفٌ تَطْرُقُ بَابَ الغِيَابِ..
كأنَّ الوُجُوهَ..
كأنَّ العُيُونَ..
مُصَفَّحَةٌ فِي الزُّجَاجِ المُصَفَّحِ.

## كيف

كَيْفَ استَحَارَتْ؟
وأنَّى تَحُورُ مَسَالِكُ تِلْكَ الدُّرُوبِ المُعَمَّاةِ؟
أَمْ كَيْفَ ظَلَّتْ خَطى اللَّحَظَاتِ؟
مُوَلَّهَةً فِي مَيَادِينِهَا الحائِرَاتِ!
فيَاللَّنَّهَارِ المُمَدَّدِ مِنْ فَوْقِنَا !.
ظُلَّةٌ مِنْ رَصَاصٍ وَرَيْبٍ وَنَارٍ!

## ولكنني

وَلَكِنَّنِي رَغْمَ تِلْكَ الدُّرُوبِ المُعَمَّاةِ..
كُلُّ الدُّرُوبِ الَّتِي أَلْهَبَتْ فِي الحَشَى نَصْلَهَا المُتَجَهِّمَ..
رَغْمَ مَدَاخِلِكِ الكَابِيَاتِ..
وَرَغْمَ مَدَاخِلِكِ الجَافِيَاتِ..
ورَغْمَ اللَّيَالِي المُوَشَّاةِ بِالضَّوْءِ والسُّهْدِ..
تَطْرُدُ عَنْ لَيْلِ أَجْفَانِنَا رَعْشَةَ النَّوْمِ والحُلْمِ..

رَغْمَ الشَّوَارِعِ تَمْتَدُّ مِثْلَ الجَدَاوِلِ..
سَوْدَاءَ فِي البُعْدِ... تَمْتَدُّ فِي سَيْلِهَا المُتَرَنِّحِ..
رَغْمَ الزِّحَامِ المُكَبَّلِ مُصْطَفِقَ الغَمَرَاتِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ الضجيجُ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الوُجُوهِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الحَدِيدِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خِضَمُّ الهَوَاجِسِ..
رَغْمَ التَلَوُّثِ يَنْبتُ فِينَا ثقوباً مِنَ الرِّيَبِ..
ماذا يُرِيبُكَ خَلْفَ الثُّقُوبِ؟
سِوَى أعْيُنِ اللَّيْلِ مَاذَا يُرِيبُكَ؟
رَغْمَ الضَّبَابِ المُوَشَّحِ بِالفَجْرِ..
رَغْمَ العُيُونِ مُبَلَّلَةً بِالدُّمُوعِ
مُبَلَّلَةً بِالسَّنَاجِ المبلّلِ
رَغْمَ الأكُفِّ التِي اشْعَلَتْ وَمَضَاتِ الجِرَاحِ..
وَرَغْمَ الجِرَاحِ...
فَإنِّي لِمَجْدِكَ..
لِلنَّارِ لِلحَجَرِ الوَاجِمِ المُتَوَقِّدِ.
للسُّنْبُلِ المُتَبَتِّلِ تَسْتَنُّ أمْوَاجُهُ فِي بَرِيقِ الضُّحَى..
لائتِلاقِ المَنَاجِلِ..
لِلْغَزَلِ المُتَخَافِتِ تَحْتَ غُصُونِ الصَّفْصَافِ ضِفَافِ الأصَائِلِ..
لِلحُلُمِ النَّاضِجِ المُتَهَلِّلِ..

لِلأَرْجُلِ الدَّامياتِ الشُّقُوقِ..
لأَكْتَافِكَ المُجْهَدَاتِ التِي حَمَلَتْ..
ظِلَّ هَذَا العَنَاء عَنَاء القُرُونِ المُضَمَّدِ..
لِلكَرْمِ فِي صَمْتِهِ الدَّاكِنِ المُتَهَدِّلِ ذِي الرَّوْنَقِ المُزْدَهِي..
للدُّجَى فِي سَلاَمِ الدَّوَالِي..
لِتِلْكَ اليَدَيْنِ المُلَوَّثَتَيْنِ مِن الزَّيْتِ والطِّينِ..
لِلعَرَقِ المُتَقَصِّدِ تَحْتَ دُخَانِ المَصَانِعِ..
لِلْوَهْجِ وَهْجِ النَّهَارِ المُقَطَّبِ
للبَدْرِ فِي نُورِهِ المُتَحَلِّبِ فِي النَّهْرِ فِي زَوْرَقِ العِشْقِ..
إنِّي إلَيْكِ..
وللشَّمْسِ فِي صَحْوِكِ المُتَلأْلِئِ..
أَرْفَعُ هَذَا النَّشِيدَ المُوَلَّعَ..
زَهْرَةَ هَذَا الحَنِينِ المُعَنَّى.

# الـكـأس

أَشهَى إليَّ من الظلالِ تَمُدُّهَا شَمْسُ الخَرِيفِ..
دَبِيبُ كَفِّكِ وَهْيَ تُلْبِسُنِي حَرِيرَ الوَقْتِ مِن لَمَسَاتِهَا الوَسْنَى..
تُفَتِّحُ فِيَّ أصدَافَ الحنِينِ.
كَأَنَّ عُشْباً هَدْهَدَتْهُ نَسَائِمُ الآصالِ..
إذْ تَسْتَنُّ كَفُّكِ فِي أَدِيمِي..
إذْ تَبُثُّ بِلَمْسِهَا المَسْنُونِ..
أصدَاءً مِنَ الحلُمِ المُغَوَّرِ فِي الرُّؤَى الأُولَى..
وَرَيْحَانَ الفُتُونِ..
فَيَا يَداً نَثَرَتْ عَلَيَّ حَنَانَهَا!
نَثَرَتْ عَلَيَّ حَنَانَ هَذَا اللَّيْلِ!
هَلْ أُهْدِي إليكِ نُجُومَ هَذَا اللَّيْلِ؟
أمْ أُهْدِي إليكِ نُجُومَ هَذَا القَلْبِ؟
أم ماذا لديَّ؟!
وما لديَّ سوى قَبُولِ سماء رَاحَتِكِ الوَدُودِ..
أَغُورُ فِي أَنْدَائِهَا وأَرِيجِهَا..
فِي لَيْلِهَا وَنَهَارِهَا..
فِي ثَغْرِكِ العَسَلِيِّ مَمْدُودًا إليَّ كَمَا تَفَتُّحَتِ الرُّؤَى.
فِي لَوْنِكِ المَعْجُونِ مِنْ صَلْصَالَةِ الأَلْوَانِ..
أسمَرَ مِثْلَ لَوْنِ الظِّلِّ..
مُعْتَدِلاً كَأَيَّامِ الرَّبِيعِ..

لِهذه اللَّحَظَاتِ تَنْشُرُنِي على نَغَمَاتِهَا السَّكْرَى..
لأجْرَاسِ الأَوَانِي فِي يَدَيْكِ..
كَمِ اسْتَطَابَ على يَدَيْكِ رَنِينُهَا..
لِرَفِيفِ ثَوْبِكِ إذْ يُلامِسُ هذه الجُدْرَانَ..
مُنْتَشِياً كَنَبْضِ القُبْلَةِ الأُولَى..
لِخَفْقِ خُطَاكِ فِي غُرَفِ المَسَاءِ تُجَدِّدِينَ زَمَانَهَا..
لِلشَّمْسِ لِلكَاسَاتِ مُشْرِقَةً..
تَذُرُّ بِوَجْنَتَيْكِ نُثَارَ لُؤْلُؤِهَا..
وأَنْ تَمْتَدَّ كَفِّي فِي خَزَائِنِ لَيْلِكِ المَمْزُوجِ مِنْ عَسَلِ الظِّلالِ..
لِصَوْتِكِ الرَّنَانِ يَدْعُونِي لِمَائِدَةِ المَسَاءِ..
لِهذه اللَّحَظَاتِ مِنْ عُمْرِي..
أُقَدِّمُ مَا تَقَطَّرَ مِنْ نَبِيذِ العُمْرِ..
فِي الكَأْسِ المُقَدَّسَةِ العَتِيقَةِ.. كَأْسِنَا!

## فهرس الموضوعات

# المؤلف في سطور

**د. محمد ولد عبدي: شاعر وناقد وخبير ثقافي من موريتانيا**

**المؤهلات العلمية**

- شهادة الدكتوراه في مناهج النقد الحديث - جامعة محمد الخامس- الرباط ٢٠٠٨
- شهادة الدراسات المعمقة، ١٩٨٧- ١٩٨٨- جامعة محمد الخامس – الرباط.
- شهادة الإجازة في الآداب العصرية ١٩٨٥- ١٩٨٦، جامعة نواكشوط.
- الثانوية العامة ١٩٨١- ١٩٨٢ نواكشوط.

**الخبرات المهنية**

- يعمل مخططا ثقافيا بهيئة أبوظبي للثقافة والتراث- أبوظبي- منذ ٢٠٠٦ وإلى الآن.
- عمل باحثا ورئيسا لقسم الثقافة بالمجمع الثقافي في أبو ظبي من ٢٠٠٥/٢/٦م – ٢٠٠٦/١٢/٢٥.
- عمل باحثاً باللجنة العليا للتراث والتاريخ بدولة الإمارات العربية المتحدة من تاريخ ١٩٩١/٧/١ ولغاية ١٩٩٩/٩/٢٥م
- عمل أستاذا لمناهج النقد الحديث في المدرسة العليا للتعليم - نواكشوط - ١٩٨٨- ١٩٩٠م.

**التجارب العلمية والعملية**

- عضو اللجنة العليا المشرفة على البرنامج الشعري الجماهيري " أمير الشعراء" الذي تنتجه وتشرف عليه هيئة أبوظبي للثقافة والترث بأبو ظبي.
- يشرف على إدارة الفعاليات الثقافية المصاحبة لمعرض أبوظبي الدولي للكتاب، من سنة ٢٠٠٤ وحتى الآن.
- عضو اللجنة المشرفة على "موسوعة الشعر العربي" الصادرة الكترونيا عن المجمع الثقافي وهي أكبر موسوعة الكترونية عربية.
- عضو اتحاد كتاب وأدباء العرب.

- عضو اتحاد كتاب وأدباء موريتانيا.
- عضو اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
- حاصل على جائزة الشارقة للإبداع العربي عن كتابه " ما بعد المليون شاعر " في دورتها عام ١٩٩٩م.
- ترجمت بعض قصائده إلى اللغات: الفرنسية والانجليزية والبولندية والالمانية.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات الفكرية في الوطن العربي وفي أوروبا.
- قُدم عن تجربته الابداعية العديدُ من رسائل الماجستير والدكتوراه في العديد من الجامعات العربية والأجنبية ( جامعة نواكشوط، جامعة القاهرة، جامعة محمد الخامس، جامعة تونس الأولى، جامعة الجزائر العاصمة، جامعة السربون).
- تُرجم له في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ج ٤ ص٦١٨.
- له العديد من الدراسات والبحوث في الكثير من المجلات المحكمة.

**المؤلفات:**

١- الشعر:

- كتاب الرّحيل وتليه الفصوص (شعر) ٢٠٠٨. إصدار دار نينوى. دمشق.
- الأرض السائبة (شعر)١٩٩٥.
- له ثلاث مجموعات شعرية غير منشورة.

٢- الدّراسات:

- السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية – الشعر نموذجا- (نقد ثقافي) ٢٠٠٨.
- تفكيكات : "مقاربات نقدية في نصوص إماراتية " (نقد) ٢٠٠٥.
- فتنة الأثر: " على خطى ابن بطوطة في الأناضول" (أدب الرحلة).٢٠٠١.
- ما بعد المليون شاعر: "مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر" (نقد)١٩٩٩.
- جدلية الشرق والغرب في الشعر العربي المعاصر (نقد) ١٩٨٨- مرقون- .
- تحقيق كتاب: عمدة الأديب في معرفة القريض والنسيب: لابي عبد الله الكمليلي ١٩٨٦. – مرقون-
- دراسة وتحقيق كتاب "موانح الأنس في رحلتي إلى القدس" لمصطفى أسعد اللقيمي (قيد الإنجاز).

DR. MOHAMED OULD ABDI

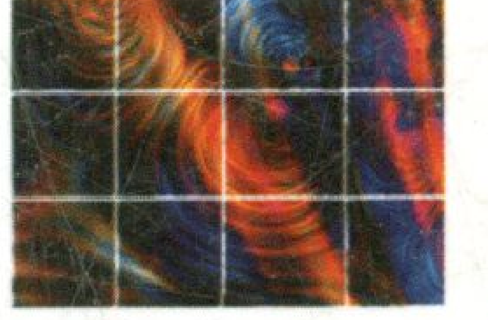
# CONTEXT AND SYSTEMS
## of Mauritania Culture Applied on Peotry

د.محمد ولدعبدي

السياق والأنساق

في الثقافة الموريتانية

(الشعر نموذجا)



دراسة مقارنة



يقدم محمد ولد عبدي ، بذكاء منهجي وعمق بصيرة تحليلية ، في كتابه هذا ، على الجمع بين السياق والأنساق لمقاربة الشعر الموريتاني في القرن العشرين . جاءت المقاربة جديدة وأصيلة لأنها ثقافية من جهة ، وأدبية من جهة أخرى.

قام الباحث ولد عبدي بدراسة ثقافية لأنه وضع الشعر الموريتاني في سياق الثقافة في موريتانيا باعتبارها تجليا من تجلياتها فعاين التطورات والتغيرات ، فميز بين الأنساق ووقف عند امتدادات بعضها وهي تسعى لتستمر مع نسق وليد ، وهو ما اعتبره حراك مرجعيات ، مبينا مميزاتها وتفاعلاتها. كما قام بتحليل نقدي للخطاب الشعري كاشفا عن تطوره ، في ضوء ثلاثة أنساق مبرزا خصوصيته الفنية والجمالية ، وأنساق تلقيه وتحليله ، متوقفا عند بنياته الإيقاعية وتشكيلاته البصرية . كل ذلك من خلال بناء معماري متماسك يُعمق صلة الثقافي بالشعري.

ليست هذه الدراسة إضافة نوعية إلى الدراسات ... الموريتانية التي بدأت تفرض نفسها في الساحة العرب... ولكنها علاوة على ذلك مساهمة متطورة في حقل ... الأدبية العربية المعاصرة بصورة عامة ، ومقاربا... للتحليل الشعري بكيفية خاصة.

د.سع...





9789933407032


نينوى
للدراسات
والنشر
والتوزيع